Nesta obra, Hans Belting considera imagens quer da história da arte quer da era digital, tanto do mundo ocidental como de outras culturas, em suportes clássicos – como a pintura, a escultura, a fotografia e o cinema – e, ainda, imagens como a tatuagem facial, a sombra ou o sonho, no que constitui um dos esforços mais conseguidos para compreender o fenómeno imagem.

A «imagem», propriamente dita, é o que ocorre no encontro entre os «meios» e o «corpo», o lugar vital das imagens. Por um lado, Hans Belting recusa-se a reduzir as imagens ao mero plano da sua incorporação material, por outro, reconhece a importância capital dos distintos meios e processos através dos quais elas se manifestam, no que se inclui o próprio corpo. É assim que «meio-imagem-corpo» se estabelece como o dispositivo fundamental desta antropologia da imagem.

Ao longo do livro, procede-se ao estudo de temas tão diversos como a teoria da sombra em Dante e a cultura pós-fotográfica digital; o brasão de armas e a pintura do retrato; a realidade virtual, a *imaging science*, e os rituais funerários, onde se constata o uso primevo da máscara, meio através do qual o defunto prolonga a sua presença viva no seio da comunidade. O meio fotográfico é um desses suportes onde ocorre a reencarnação do ausente e se reitera a estranha materialidade do meio, reminiscente do corpo, lugar que, não obstante os actuais meios tecnológicos de armazenamento, retém de maneira anacrónica a memória das imagens.

A sobrevivência das imagens, a transmissão cultural e os processos de transformação de significado próprios da imagem, são tratados com penetrantes observações acerca do encontro entre a cultura ocidental e as culturas nativas das Américas, onde se descreve a experiência de Warburg quando da sua famosa viagem em território índio. Os trabalhos de Lévi-Strauss sobre a «máscara» dos Caduvéo, de Macho sobre os «crânios de Jericó», de Leroi-Gourhan sobre a relação entre linguagem e imagem, de Augé sobre os «Não-Lugares», de Foucault sobre as «heterotopias», e, ainda, de Stiegler, de Alliez, de Deleuze, de McLuhan, entre muitos outros, são igualmente convocados neste ensaio essencial.

HANS BELTING (n. 1935), historiador de arte, é Professor Jubilado pela *Hochschule für Gestaltung* de Karlsruhe, onde criou o projeto interdisciplinar de investigação «Antropologia da imagem: meio-imagem-corpo». Tendo iniciado o seu percurso de investigação no âmbito da arte bizantina e medieval, este tem sido alargado ao estudo da Reforma e Contra-Reforma, da arte moderna e contemporânea, das artes não-ocidentais e das imagens da era digital. É autor de ensaios e livros essenciais, tais como *Das Ende der Kunstgeschichte?* (*O Fim da História da Arte?*, 1983-1995), *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst* (*Imagem e Culto. História das imagens antes da época da arte*, 1990), *A Imagem Verdadeira* (trad. pt., Dafne, 2011), *Florenz und Bagdag* (2008) e co-editor de *The Global Contemporary, and the rise of new art worlds* (2013).

IMAGO é um projeto de divulgação de textos e autores que têm vindo a repensar a imagem em termos inovadores, explorando com grande liberdade e pertinência o seu enraizamento e as suas relações com as mais diversas problemáticas, saberes, crenças e práticas.

9 789899 768451

KKYM+EAUM
www.proymago.pt

BELTING
ANTROPOLOGIA DA IMAGEM

ANTROPOLOGIA DA IMAGEM

HANS BELTING

IMAGO

Coleção dirigida por

João Francisco Figueira, Vítor Silva

HANS BELTING

ANTROPOLOGIA DA IMAGEM

Para uma ciência da imagem

Tradução de Artur Morão

Edição, revisão e bibliografia
por João Francisco Figueira e Vítor Silva

KKYM + EAUM | Lisboa, 2014

Fig. 1. Guy le Querrec, *Mural na loja do fotógrafo Ângelo Pepe em Macenta, na Guiné Equatorial, com a legenda «A vida não tem rascunho. Para cada acontecimento, as imagens são as únicas lembranças concretas. Aproveite!»*, 1988.

ÍNDICE

9 **1. UMA NOVA INTRODUÇÃO**

21 **2. MEIO, IMAGEM, CORPO**
Uma introdução ao tema
21 2.1. Posição do problema
25 2.2. Sendas interrompidas para uma ciência da imagem
29 2.3. A polémica actual contra as imagens
32 2.4. Produção mental e física de imagens
35 2.5. A analogia entre corpos e meios
43 2.6. A diferença entre imagem e meio
48 2.7. A imagem no corpo: a máscara
53 2.8. A imagem digital
57 2.9. Imagens técnicas na perspectiva antropológica
63 2.10. Questões intermediais
66 2.11. Questões interculturais
70 2.12. Um balanço intercalar

79 **3. O LUGAR DAS IMAGENS**
Um ensaio antropológico
79 3.1. Corpos e culturas
83 3.2. Lugares e espaços
89 3.3. Imagens e recordações
96 3.4. Sonhos e visões
101 3.5. Sonhos e ficções no cinema
107 3.6. Espaços virtuais e novos sonhos

117 **4. A IMAGEM DO CORPO COMO IMAGEM DO HOMEM**
Uma representação em crise

151 **5. BRASÃO E RETRATO**
Dois meios do corpo

181 **6. IMAGEM E MORTE**
A corporalização nas primeiras culturas
181 6.1. Introdução
186 6.2. Corpo e magia da imagem
189 6.3. Crânios, manequins e máscaras
194 6.4. A busca de um lugar
201 6.5. Egito: abrir a boca da imagem
206 6.6. As imagens falantes do Oriente antigo
210 6.7. «Duplo» e imagem na cultura funerária grega
216 6.8. Crítica da imagem por Platão
219 6.9. Mitos da criação e proibição judaica das imagens
221 6.10. *Pompe funèbre* na Roma antiga
225 6.11. Desenho e pintura da sombra na Antiguidade
228 6.12. Epílogo: a fotografia

239 **7. IMAGEM E SOMBRAS**
Da teoria da imagem em Dante à teoria da arte

267 **8. A TRANSPARÊNCIA DO MEIO**
A imagem fotográfica
267 8.1. O espectáculo das imagens
270 8.2. A imagem do mundo
273 8.3. A fotografia no mundo
276 8.4. As imagens intermediais
279 8.5. O tempo na imagem
283 8.6. O olhar para o mundo
289 8.7. A encenação do olhar: Jeff Wall
291 8.8. A questão da imagem: Robert Frank

301 **9. BIBLIOGRAFIA**

319 **10. CRÉDITOS**

1. UMA NOVA INTRODUÇÃO [1]

O presente livro foi publicado, pela primeira vez, na Alemanha, em 2001, e suscitou muita discussão na área dos estudos sociais, e acima de tudo, embora com relutância, no campo da história da arte. O seu título, *Bild-Anthropologie* [*Antropologia da Imagem*], indicava um ponto de vista antropológico para falar sobre imagens, um termo utilizado na sua definição mais ampla, já que em alemão *Bild* significa tanto «imagem» como «quadro».[2] O capítulo 2 é um exercício de teoria, claramente desencorajador, e os seus rigores não devem demover o leitor de percorrer o que se segue. Teve um objetivo prático em 2001, funcionando como diretriz para o grupo de investigação «Imagem, meio e corpo» no *Zentrum für Kunst und Medientechnologie* [Centro para a Arte e Tecnologia dos Media] de Karlsruhe, onde membros de diversas disciplinas – incluindo história da arte, filosofia e psicologia – se encontram para estudar imagens, em contextos bastante diversos. No capítulo 3 aborda-se, num registo mais concreto, o corpo humano com as suas capacidades de memória, de sonho e imaginação, como meio vivo das imagens.

Os restantes capítulos oferecem casos de estudo em que se aplica a abordagem teórica descrita nos capítulos 2 e 3. Funcionam como ensaios independentes e não precisam de ser lidos de modo sequencial. O capítulo 5[3] analisa a génese do retrato humano independente como tema de um quadro que, em importância, fica atrás só dos temas religiosos. O capítulo 6 delineia a origem da figuração humana, que remonta à esfera fúnebre. Embora a discussão cubra apenas a Antiguidade, o capítulo representa, a meu ver, o núcleo do livro. O capítulo 7 investiga, pela primeira vez, um aspeto descurado da teoria pictórica de Dante, baseada no modelo da sombra humana. O capítulo 8 ocupa-se de fotografia, mais especificamente dos usos sociais e dos significados privados da fotografia, e revela como este ramo moderno da figuração tem, de facto, uma longa história.

A pergunta «que é uma imagem?» exige uma abordagem antropológica, pois, como veremos, a resposta é culturalmente determinada e, assim, constitui um tema apropriado para a pesquisa antropológica. Normalmente, o historiador da arte fala de outras questões. Uma obra de arte – seja ela um quadro, uma escultura ou uma gravura – é um objeto tangível com uma história, um objeto que

pode ser classificado, datado e exibido. Por seu lado, uma imagem desafia tais tentativas de reificação, até na medida em que, amiúde, se apresenta no limiar entre a existência física e mental. Pode viver numa obra de arte, mas a imagem não coincide necessariamente com a obra artística. A distinção que a língua inglesa faz entre «imagem» (*image*) e «quadro» (*picture*) é pertinente, mas só no sentido de que ela clarifica a distinção entre a «imagem», tema da nossa pesquisa, e o «quadro», em que a imagem poderá existir. A um nível fundamental a demanda do que é uma imagem exige uma resposta dupla. Devemos encarar a imagem não só como um produto de um dado meio, seja ele a fotografia, a pintura ou o vídeo, mas também como um produto de nós próprios, porque geramos imagens nossas (sonhos, imaginações, percepções pessoais) que confrontamos com outras imagens no mundo visível.

Não emprego o termo «antropologia» na acepção de «etnologia», mas antes de acordo com a sua definição europeia, que necessita de clarificação. Na Europa, o termo tem o significado mais amplo de uma «antropologia cultural», abarcando a definição kantiana de ser humano e natureza humana em geral. Insisto nestas distinções, tal como insisto na distinção entre «imagens», que são o tema deste livro, e «arte», que não o é, a fim de evitar falsas expetativas. Os antropólogos ingleses acusaram a chamada «antropologia da arte» de não dispor de qualquer assunto ou conteúdo e decidiram cortar com a estética para eliminar um «exagerado respeito pela arte».[4] Não pretendo interferir neste debate, já que ele se situa fora do âmbito do presente livro.

Na Alemanha, a mais recente palavra de ordem é *Bildwissenschaft* [ciência da imagem], propalada por Tom Mitchell como um novo tipo de iconologia. A sua novidade não reside propriamente na metodologia, mas sim na presunção de que ela possibilita o estudo dos meios icónicos não baseado em textos. O debate, porém, centra-se na questão de saber se os estudos da imagem serão, ou não, uma parte da história da arte. Na minha opinião, isto estabelece uma dicotomia escusada. Até Ernst Gombrich viveu à vontade nas duas disciplinas, no seu caso a história da arte clássica e a psicologia da percepção. Aby Warburg teria desenvolvido a sua própria antropologia das imagens, se o seu pensamento não tivesse sido coartado pela iconologia de Erwin Panofsky e Edgar Wind. Atrevo-me a subscrever a antropologia de Warburg, e também a sua *Kulturwissenschaft*

[ciência da cultura], sem o citar ou historicizar, já que o que importa é assimilar e verter para o nosso próprio tempo a sua proposta. O mesmo se aplica ao significado de «iconologia», que tem de ser redefinido para novas e mais amplas utilizações que, em rigor, transcendem as fronteiras da história da arte.

A antropologia histórica – sobretudo o grupo de investigação com este nome na *Freie Universität* de Berlim – adere fortemente à tradição filosófica de Norbert Elias, Helmuth Plessner e Victor Turner, cuja «antropologia da performance» serviu de frequente e reiterada inspiração.[5] Em França existe um grupo análogo, fundado por Marc Augé, na *École des Hautes Études en Sciences Sociales*.[6] A posição de Augé é a que consta do seu livro *Pour une anthropologie des mondes contemporains* [*Para uma Antropologia dos Mundos Contemporâneos*]. A sua antropologia, que é social, centra-se no que ele chama «supermodernidade» e não «pós-modernismo». No seu livro *La Guerre des rêves* [*A Guerra dos Sonhos*], Augé alude explicitamente à obra de Serge Gruzinsky, *La Guerre des images* [*A Guerra das Imagens*], em que o autor descreve a colonização das imagens no México e o seu ulterior impacto.[7] Um número da revista *L'Homme*, organizado por Carlo Severi, reúne vários colaboradores da etnologia, história social e história da arte sob o título «Image et anthropologie».[8]

No *Collège de France*, Jean-Pierre Vernant, ao estudar a Grécia antiga, iniciou aquilo que designou de «antropologia histórica da imagem» (*anthropologie historique de l'image*), interessada sobretudo «no estatuto da imagem, da imaginação e do imaginário» (*le statut de l'image, de l'imagination et de l'imaginaire*).[9] Vernant esclareceu os laços estreitos que existem entre a história dos artefactos visuais e a evolução do pensamento grego, a fim de circunscrever, dentro do conceito de imagem, as noções de símbolo, semelhança, imitação e aparência. A Grécia é um caso único, porque temos acesso não só às suas primeiras imagens, mas também aos escritos dos seus filósofos, que nos mostram como a sua arte se refletia no pensamento coevo. O nosso acesso ao solo comum entre a terminologia da arte grega e da filosofia grega pode explicar porque é que a herança da Grécia ainda transparece amplamente na nossa terminologia e teoria do conhecimento.[10]

O meu objetivo é responder à configuração de Vernant, propondo uma interrelação (e até interação) estreita e fundamental de imagem, corpo e meio[11] como

componentes de toda e qualquer tentativa de figuração.[12] Ingressei no âmbito antropológico com o tópico «Imagem e morte» quando, em 1995, participei num colóquio consagrado ao significado da morte nas diferentes religiões e culturas do mundo.[13] Cedo se tornou claro que, por acaso, eu descobria um campo de investigação frutífero para o estudo da feitura de imagens. O corpo e o meio estão implicados no significado das imagens fúnebres, já que tais imagens são instaladas no lugar do *corpo perdido* do defunto. Mas estas, por seu turno, precisam de um corpo artificial a fim de poderem ocupar o lugar vago do defunto. Este corpo artificial pode denominar-se «meio» (e não apenas «material»), no sentido de que as imagens requerem uma corporalização[14] para adquirirem visibilidade. Para isso um *corpo perdido* é permutado pelo *corpo virtual* da imagem. Captamos aqui as raízes da contradição que para sempre caracterizará as imagens: estas tornam visível uma *ausência* física (de um corpo), transformando-a em presença icónica. A medialidade das imagens está assim enraizada na analogia com o corpo. Também os nossos corpos funcionam como meios, meios vivos enquanto opostos a meios fabricados. As imagens apoiam-se em dois actos simbólicos que implicam ambos o nosso corpo vivo: o acto de *fabricação* e o acto de *percepção*, sendo um o alvo do outro.

Na nossa época, antevemos que a morte de uma pessoa pública seja um evento mediático. A fotografia do defunto procura inserir o morto no seu novo estatuto (apenas pictural). O retrato ocupa o mesmo lugar (ou um correspondente) nos meios de comunicação, como fez o fotografado quando vivo. Mas enquanto a fotografia representava a presença quando a pessoa estava viva, no momento da morte o seu significado altera-se e passa a representar a ausência. Assim, ainda hoje, experimentamos a sobrevivência da «troca simbólica» a que Jean Baudrillard dedicou um livro famoso.[15]

Aqui, porém, o nosso tópico não é o significado da morte, mas a demanda da imagem. Uma perspectiva algo similar, ao menos em parte, caracteriza o livro de Régis Debray, *Vie et mort de l'image* [*Vida e Morte da Imagem*].[16] No prefácio, chama à imagem um «terror» domesticado, porque a sua origem está fortemente associada à morte. Insiste, com razão, na importância da evolução tecnológica e histórica dos meios públicos de comunicação e, por conseguinte, pode dizer «que qualquer imagem fabricada é datada pelo seu fabrico e ainda pela sua subsequente recepção». Mas Debray atribui um peso igual às imagens que vivem apenas no nosso pensamento e na nossa imaginação. Cita a fórmula de Gaston Bachelard segundo a qual «a morte foi primeiramente uma imagem e sempre permanecerá uma imagem», porque não sabemos o que realmente ela *é*.[17]

Para lidar com a natureza intangível da imagem mental, Debray introduz em sua vez o olhar, porque considera este último como o vetor para transmitir imagens mentais ao retrato material e, ao invés, para dele receber. Enquanto David Freedberg, em *The Power of Images* [*O Poder das Imagens*], fez sobressair a «resposta» às imagens, Debray insiste no olhar como força que transforma um retrato numa imagem e uma imagem num retrato.[18] «A imagem vai buscar o seu significado ao olhar, tal como o texto vive da leitura». O olhar, em vez de ser um simples instrumento, implica o corpo vivo como um todo. O termo francês *regard* [olhar], com a implicação de *prendre garde* [tomar atenção], tem conotações diferentes das dos termos ingleses *gaze*, *look* e *glance*.[19] Em inglês, *regard* e *regardful* aproximam-se mais daquilo que Debray quer dizer com «olhar», como fazem também as palavras *watch* ou *watch out*, que surgem na proximidade linguística do francês *regard*. Estamos condenados a viver no labirinto das nossas próprias línguas, que amiúde restringem e até intercetam partes do espetro semântico, limitando assim a nossa capacidade de descrever e, ao mesmo tempo, estreitando o nosso próprio pensamento. O mesmo tipo de aporia aplica-se ao vocabulário para a prática de transmitir imagens (mais do que produzir retratos). Não foi por acaso que Debray dedicou outro livro ao processo da transmissão, termo a que ele atribui um significado que transcende o sentido banal de «comunicação».[20]

Em termos antropológicos, argumentarei contra o rígido dualismo que, tantas vezes, pretende distinguir entre representação «interna» e «externa», ou entre representação «endógena» e «exógena», para utilizar a terminologia corrente na investigação neurobiológica. O nosso cérebro é, sem dúvida, a sede da representação interna. Todavia, as imagens endógenas reagem às imagens exógenas, que tendem a dominar este incessante vaivém. As imagens não existem apenas na parede (ou no ecrã da TV), nem existem somente nas nossas cabeças. Não podem desprender-se de um processo contínuo de interações que deixou os seus vestígios na história dos artefactos. Esta constante interação prossegue

mesmo na nossa época de imagens digitais (*images discrètes*), como justamente realçou Bernard Stiegler. «Nunca houve imagens físicas (*images objet*) sem a participação de imagens mentais, já que uma imagem é por definição a que se vê (é, de facto, *apenas* aquela que se vê)». Reciprocamente, as imagens mentais apoiam-se também em imagens objetivas, no sentido de que elas são o *retour* ou a *rémanence* das últimas. A questão da imagem relaciona-se sempre com a do vestígio e da inscrição.[21] Por outras palavras, as imagens mentais inscrevem-se nas externas e vice-versa. Por exemplo, Marc Augé fala dos «sonhos» que o indivíduo tem, em contraste com os «ícones» derivados da esfera pública que vivem nos nossos sonhos.[22] No reino dos sonhos, o toma e dá entre o *imaginaire* privado e o coletivo é pasto para os que almejam o controlo político, ou, por outras palavras, para a manipulação pelos políticos.

Neste livro argumento que a interação entre os nossos corpos e as imagens externas inclui um terceiro parâmetro, ao qual dou o nome de «meio», na acepção de um vetor, agente ou *dispositif*, como diria o francês. O meio funciona como suporte, anfitrião e ferramenta para a imagem. Esta noção porventura deparará com alguma resistência, porque estamos familiarizados com a de «*media*» apenas no sentido dos «meios de comunicação de massa» (*mass media*). Duas observações poderão eventualmente contribuir para clarificar a minha proposta. Primeiro, não falo de imagens *como* meios [de comunicação] – como muitas vezes se diz –, mas sim da sua necessidade *de* meios e do uso *dos* meios para elas nos serem transmitidas e se nos tornarem visíveis. As mesmas imagens podem até na história migrar de um meio para outro, ou podem acumular características e vestígios de vários meios num só e mesmo lugar. Em segundo lugar, afirmarei que os nossos próprios corpos actuam como um meio vivo processando, recebendo e transmitindo imagens. É devido a esta capacidade inata dos nossos corpos (das nossas mentes como parte dos nossos corpos) que conseguimos distinguir os meios das imagens, pelo que entendemos que uma imagem não é um simples objeto (uma cópia fotográfica, por exemplo), nem um corpo real (o corpo do amado na fotografia). Por outras palavras, a evolução dos meios pictóricos é uma coisa (digamos a invenção da fotografia) e a disposição mental (a memória de meios antigos ou a memória de imagens antigas em meios mais recentes) é outra. A distinção entre imagem e meio explica ainda as nossas deslocações deliberadas e intencionais do foco de um para o outro. O papel do utilizador humano na escolha do que se há-de ter em conta permanece, com frequência, esquecido na teoria dos meios, mas é esta a parte da equação que nos ajuda a compreender o «anacronismo», para citar Georges Didi-Huberman, que é inerente à imaginação humana e que se opõe ao mero progresso linear da evolução técnica, que os meios visuais tornam patente.

Dois exemplos servirão para clarificar a distinção entre imagem e meio. A iconoclastia, que é a violência contra as imagens, só consegue destruir o meio ou o suporte medial de uma imagem, isto é, o seu aspeto tangível, material ou técnico. Deixa intata a própria imagem, porque esta persiste com o espectador, e isto acontece apesar de a destruição da imagem ser intentada pelo acto iconoclástico. Ao privar uma imagem da sua presença física, a iconoclastia visa igualmente despojá-la da sua presença pública, da sua existência na esfera pública. Neste caso, a destruição é tão simbólica como a instalação ou introdução original da imagem no espaço público. Apesar da destruição se dirigir contra a imagem (um ícone do inimigo na imaginação pública, por exemplo), na realidade, porém, danifica apenas a pedra ou o bronze do meio. Quando as estátuas colossais de Saddam Hussein em Bagdade foram derrubadas, os demolidores estavam a representar uma vitória simbólica sobre o tirano. Mas a simples eliminação de uma estátua pública ou de um quadro não pode garantir o que ela, em última análise, intenta, a saber, o esquecimento ou o desprezo pela imagem nas mentes das pessoas.

A distinção entre imagem e meio torna-se patente ainda quando se considera a natureza intrínseca das imagens como a *presença de uma ausência*. A imagem está, decerto, presente ao nosso olhar. Mas esta presença ou visibilidade conta com o meio em que a imagem aparece, quer num monitor quer corporalizada numa velha estátua. Por direito próprio, as imagens testemunham quanto à ausência daquilo que elas tornam presente. Graças aos meios em que são produzidas, elas já *possuem* a presença efetiva do que pretendem transmitir. A pedra, o bronze ou a fotografia possuem já a única *presença* que é possível, que é certamente a ausência do objeto real. O paradoxo das imagens reside no facto de elas serem ou significarem a presença de uma ausência – e semelhante paradoxo é em parte um resultado da nossa capacidade de diferençar entre imagem e

meio. Com efeito, tendemos a reconhecer e a reservar para as imagens a representação da ausência, porque elas estão presentes em virtude do meio escolhido. Precisam da presença como meio para simbolizar a ausência daquilo que representam. A analogia do corpo entra aqui de novo em ação. A relação entre ausência, entendida como invisibilidade, e presença, apreendida como visibilidade, é em última instância uma experiência corpórea. A memória é uma experiência do corpo, porque engendra imagens de eventos ou de pessoas ausentes de outra época ou lugar que são recordados. Tendemos a *imaginar* como presente o que, de facto, esteve muito tempo ausente, e atribuímos a mesma capacidade aos retratos (como fotos do defunto) que fabricamos. A medialidade dos retratos é assim o elo perdido entre imagens e os nossos corpos.

Para ilustrar o objetivo deste livro, utilizarei como exemplo uma obra que o artista-vídeo sul-coreano Nam June Paik fez em 1974. Trata-se do arquétipo da sua longa série de *Budas TV*, obra que utiliza a técnica do circuito fechado, que era na altura a mais avançada (fig. 2).[23] Um circuito fechado, produzido por uma câmara de vídeo, projeta a mesma imagem vinte e cinco vezes por segundo num monitor de televisão. A imagem é a de uma estátua de Buda, colocada em frente do ecrã da televisão. A obra reflete (e parodia) a relação entre a TV e o telespectador. Relembra ainda o fascínio então habitual perante as imagens ao vivo, que Jean-Claude Bringuier, nos *Cahiers du cinéma*, rotulou de «mística do direto» (*mystique du direct*). Bringuier ilustrou a proximidade imediata no tempo entre retrato e telespectador com uma fotografia de 1961 de um locutor na TV francesa, cuja imagem é apreendida no ecrã enquanto ele fala.[24] No seu *Buda TV*, Paik oferece uma configuração de imagem, meio e corpo, que parece uma demonstração subversiva do modo como actua a sua interação.

Há aqui dois meios (a estátua e a TV), mas só uma imagem, porque a figura de Buda é uma imagem e cria e reflecte a mesma imagem, como que num espelho. Inclui-se ainda um espectador, que recebe uma imagem sua. Paik não se dirige ao espectador habitual, mas representa Buda como um espectador. Mediante a chamada estátua de Buda (que, porém, não é uma estátua de Buda, mas de um monge budista) e o espelho (que, de facto, não reflete, pois ela é simulada pelo circuito fechado entre a câmara e o ecrã), Paik cria uma tautologia enganadora entre a velocidade do novo meio (a TV) e a imobilidade escultural

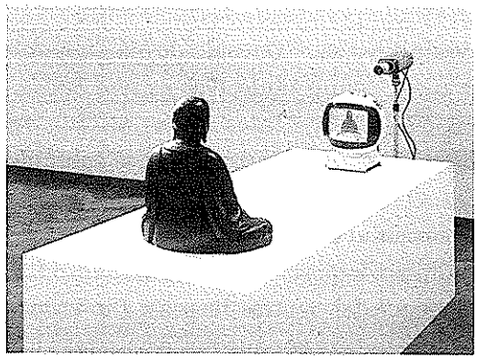


Fig. 2. Nam June Paik, *Buda TV*, 1977 [Aspeto da instalação «Projects», Nova Iorque, MOMA, 29/8-10/10/1977].

do meio antigo (a estátua), ambos de origem japonesa, um recente, e o outro velho de vários séculos. Quando comparamos ambos os meios (um antigo e tridimensional, o outro recente e eletrónico), confirma-se a não-identidade de imagem e meio. A imagem que vemos duas vezes não está diante da TV (a estátua) nem no ecrã da TV. Emerge no nosso olhar com uma a ambiguidade paradoxal, porque se coloca na fronteira entre dois meios que a recebem e, no entanto, não a captam. Numa *performance* de 1974, que ocorreu ao lado da obra, o próprio artista substituiu a estátua sentada diante da TV, oferecendo assim outra variante da interrelação circular de imagem, meio e corpo.

Talvez tenha interesse para o leitor uma anotação sobre o modo como o presente livro, originalmente publicado em alemão em 2001, se enquadra no contexto da minha já longa pesquisa. Os seus antecedentes foram publicações como *Bild und Kult* [*Imagem e Culto*], cujo âmbito deixou de fora a Antiguidade e contornou ainda a prática moderna do retrato, parecendo assim restringir a minha pesquisa à fabricação das imagens.[25] Em 2003, as preleções no *Collège de France* abriram os meus olhos para o significado do olhar humano na teoria da imagem. Introduziram-me numa *histoire du regard* [história do olhar] e alargaram assim a minha compreensão dos três conceitos – imagem, meio e corpo – que guiam o presente volume. Os primeiros frutos das lições de Paris foram dois ensaios publicados numa antologia com o título *Bildfragen* [*Questões sobre a Imagem*].[26]

Seguiram-se ensaios sobre o paradigma da janela na história do olhar e na transformação da nossa visão dos céus.[27] O resultado mais importante, porém, foi um livro publicado em 2008, com o título *Florenz und Bagdad. Eine westöstliche Geschichte des Blicks* [*Florença e Bagdade. Uma história ocidental-oriental do olhar*],[28] editado em tradução inglesa com o novo subtítulo «Ciência árabe e arte da Renascença». O essencial da argumentação apresenta-se condensado em inglês no breve ensaio «Perspective: Arab Mathematics and Renaissance Western Art».[29] Por último, importa referir um livro em edição alemã e também já publicado [em português e] noutras línguas, *Das echte Bild* [*A Verdadeira Imagem*], que interroga e indaga por que razão os seres humanos continuam à procura de algo como uma *verdadeira* imagem, sobretudo na esfera religiosa, mesmo quando o problema já foi dado como irresolúvel.[30]

---

1 «Nova introdução» aduzida pelo autor a partir da edição em inglês, de 2011. *N.E.*

2 H. Belting, *Bild-Anthropologie* [i.e., na primeira edição da presente obra, de 2001].

3 Apesar de não se fazer referência ao capítulo 4 da edição original alemã, este integra a presente edição. *N.E.*

4 J. Coote e A. Shelton (ed.), *Anthropology, Art and Aesthetics*, p. 1-11.

5 G. Gebauer, «Überlegungen zur Anthropologie», p. 7-21, e C. Wulf e D. Kamper, *Logik und Leidenschaft*, p.1-8.

6 J.-C. Schmitt, *Le corps, les rites, les rêves, le temps*, e M. Augé, *Pour une anthropologie des mondes contemporains*.

7 M. Augé, *La Guerre des rêves*, e S. Gruzinski, *La Guerre des images de Christophe Colomb à «Blade Runner»*.

8 C. Severi, «Pour une anthropologie des images», p. 7-9.

9 J.-P. Vernant, *Mythe et pensée chez les Grecs*, p. 349ss., e *Figures, idoles, masques*, p. 13.

10 J.-P. Vernant, *Figures, idoles, masques*, p. 25-30 e 34-41.

11 No texto, sempre que aparece, verte-se o termo «*medium*» (e, no plural, «*media*») por «meio» («meios»). É um vocábulo latino, que entrou nos léxicos inglês e alemão e se tornou nestes (sobretudo no inglês) um termo comum, polissémico, com uma função referencial múltipla, indicando muitas coisas, abrangendo numerosos campos semânticos, contendo abundantes matizes, surgindo em variadas práticas e emergindo reiteradamente nas áreas dos estudos culturais, da comunicação social, na teoria dos meios, na pesquisa estética e na história da arte.
Uma pesquisa levada a cabo nos dicionários, em obras de consulta relativas às especialidades referidas, mostra ser apenas um nome comum, não propriamente técnico, cujos «harmónicos» semânticos - se nos é permitida a metáfora musical - ou significado específico dependem tão-só do contexto respectivo. Eis razão por que «*medium*» («*media*») se traduziu por «meio» («meios»), que, como simples e chão vocábulo da nossa língua, acompanha bem, e com dignidade, todo esse amplo cortejo de significados, alusões e referências à vertente da instrumentalidade, da mediação, da expressão, da fecundidade comunicativa e da transmissão. *N.T.*

12 Cf. secções 2.1. e 2.2. Sobre o programa de investigação do grupo de Karlsruhe, cf. H. Belting, *et al.*, *Quel Corps? Eine Frage der Repräsentation*, p. ix-x.

13 H. Belting, «Aus dem Schatten des Todes», p. 92-136. Cf. cap. 6, *infra*.

14 Ao longo do texto, o vocábulo «corporalização» reproduz habitualmente o termo alemão *Verkörperung*, que indica o pendor da imagem para ganhar corpo, concreção e presença visível; *embodiement* em inglês. Mas também se poderia recorrer a outros termos afins como «corporificação», «corporização», «materialização». *N.T.*

15 J. Baudrillard, *L'Échange symbolique et la mort*.

16 R. Debray, *Vie et mort de l'image*, p. 12 e 16-41.

17 G. Bachelard, *La Terre et les rêveries du repos*, p. 312.

18 D. Freedberg, *The Power of Images*.

19 N. Bryson, «The Gaze and the Glance», p. 87-132.

20 R. Debray, *Transmettre*.

21 B. Stiegler, «L'image discrète», p. 165-182.

22 M. Augé, *La Guerre des rêves*, p. 45-50 e 91-110.

23 H. Belting, «Beyond Iconoclasm», p. 391-411.

24 C. Bringuier, «La mystique du direct».

25 H. Belting, *Bild und Kult*.

26 H. Belting, «Die Herausforderung der Bilder», p. 1ss., e «Blickwechsel mit Bildern», p. 49ss.

27 H. Belting, «Der Blick durch das Fenster», p. 17-31, e «Himmelsschau und Teleskop», p. 205-217.

28 H. Belting, *Florenz und Bagdad*.

29 H. Belting, «Perspective: Arab Mathematics and Renaissance Western Art», p. 183-190.30

30 H. Belting, *A Verdadeira Imagem*.

2. MEIO, IMAGEM, CORPO

Uma introdução ao tema

2.1. POSIÇÃO DO PROBLEMA

Nos últimos anos, tornou-se moda falar de imagens. Porém, há uma discrepância que transparece neste falar, já que é sempre o mesmo termo «imagem» que ressurge vezes sem conta, como um narcótico. Oculta-se o facto de não se falar das mesmas imagens, embora se lance o mesmo conceito qual âncora para os baixios da compreensão. Repetidamente se incorre em falhas de clareza no discurso sobre as imagens. Uns suscitam a impressão de que elas circulariam de maneira incorpórea, o que nem sequer acontece com as imagens da representação e da memória que, apesar de tudo, povoam o nosso corpo. Outros equiparam as imagens em geral ao âmbito visual, e assim é imagem tudo o que vemos, não restando nenhuma imagem com significado simbólico. Outros, ainda, identificam totalmente as imagens com signos icónicos que, na referência da similitude, estão ligadas a uma realidade que não é imagem e é superior à imagem. Por último, existe o discurso da arte, que ignora as imagens profanas, hoje existentes fora dos museus (os novos templos), ou que visa proteger a arte de todas as questões imaginais que lhe roubam o monopólio da atenção. Desponta assim uma nova contenda das imagens, em que se contestam monopólios de definição. Não só falamos de modo idêntico de imagens inteiramente diferentes, como desenvolvemos discursos díspares em relação a imagens do mesmo tipo.[1]

Se optarmos por uma abordagem antropológica, como a seguir se procederá, então depararemos com um novo problema na objeção de que a antropologia trata do homem, e não de imagens. Esta objeção comprova justamente a necessidade daquilo que ela põe em questão. Os homens isolam dentro da sua actividade visual, que constitui a sua lei vital, aquela unidade simbólica que chamamos «imagem». O duplo sentido de imagens internas e externas não se há-de separar pois do conceito de imagem e atraiçoa precisamente a sua fundamentação antropológica. Uma «imagem» é mais do que um produto da percepção. Surge como o resultado de uma simbolização pessoal ou coletiva. Tudo o que comparece ao olhar ou perante o olho interior pode deste modo aclarar-se através da imagem ou

transformar-se numa imagem. Por isso, o conceito de imagem, quando se toma a sério, só pode ser, em última análise, um conceito antropológico. Vivemos com imagens, compreendemos o mundo através de imagens. Esta referência viva à imagem prolonga-se e persiste, por assim dizer, na produção imaginal[2] física, que organizamos no espaço social; semelhante produção relaciona-se com as imagens mentais, à maneira da pergunta e da resposta, para utilizarmos uma fórmula habitual.

A menção da antropologia não constitui referência a uma determinada disciplina, mas expressa o desejo de uma compreensão aberta e interdisciplinar da imagem. Refere-se igualmente a uma outra temporalidade, diferente da que é admitida pelos modelos evolutivos da história. O corpo embate repetidamente em experiências idênticas como o tempo, o espaço e a morte, que *a priori* exprimimos através de imagens. No olhar antropológico o homem não surge como senhor das suas imagens, mas – o que é bem diferente – como «lugar das imagens», que enchem e preenchem o seu corpo: está à mercê de imagens por si produzidas, embora tente dominá-las.[3] As suas produções imaginais, porém, revelam que a mudança é a única continuidade de que ele dispõe. As imagens não deixam qualquer dúvida sobre quão mutável é o seu ser. Assim, acontece que ele depressa rejeita as imagens que inventa, quando dá uma nova orientação às questões sobre o mundo e sobre si mesmo. A incerteza acerca de si próprio gera no homem a tendência para se ver a si como outro e através de imagens.

A produção imaginal no espaço social, que todas as culturas desenvolveram, é um tema diferente da actividade geral da percepção sensível ou da produção de imagens internas. Embora seja imperioso considerar os três temas em conjunto, é o primeiro que se encontra no centro da presente pesquisa. No nosso caso, a pergunta «que é uma imagem?» visa os artefactos, as obras de arte, a imagem científica e o processo de transmissão das imagens, para mencionar alguns exemplos.[4] O «que» procurado em tais imagens não pode compreender-se sem o «como» em que ele se institui na imagem ou se torna imagem. É duvidoso que, no caso da imagem, seja possível determinar em geral o «como» no sentido de um conteúdo ou tema, tal como de um texto se extrai e lê uma informação em cuja linguagem e forma textual estão contidas muitas possíveis proposições. Efetivamente, o «como» é a genuína comunicação, é a autêntica forma linguística da imagem.

Mas, por seu turno, o «como» é regulado pelos meios em que percepcionamos as imagens, que nos chegam de fora e que só no seu meio se podem elucidar como imagens ou para imagens. Sem dúvida que as imagens podem olhar-se como meios de conhecimento, que se transmitem de modo diferente dos textos. Mas elas tornam-se visíveis mediante técnicas ou programas que numa retrospetiva histórica se podem designar como meios de suporte, independentemente de surgirem num único exemplar, como num quadro, ou em série, como na gravura ou na fotografia. Neste sentido, o conceito de meios por grande que seja o seu significado noutro contexto, continua a carecer de um discurso bem fundado. As teorias da imagem pertencem a tradições intelectuais diferentes das teorias dos meios; é necessário, portanto, conceder à medialidade das imagens uma posição peculiar na «física da imagem».[5] Surge assim a questão de saber se a imagem digital se poderá também inserir numa história medial da imagem ou se exigirá, como hoje se prefere, um discurso inteiramente diverso. Mas se a imagem digital engendra uma imagem mental correspondente, então o diálogo prosseguirá com um observador entregue a uma prática icónica de um género novo, já que a imagem sintética nos convida a uma síntese distinta da que exigiam os meios analógicos da imagem. No entanto, Bernard Stiegler levanta a questão de saber se haverá ou não que inscrevê-la numa nova «história da representação», a qual «seria sobretudo uma história dos suportes de imagem».[6]

O conceito de imagem só pode enriquecer-se se falarmos de imagem e de meio como as duas faces de uma mesma moeda, que são impossíveis separar, embora estejam separadas pelo olhar e signifiquem coisas diferentes. Não basta falar do material para dar lugar ao conceito de meios, que está na moda. O meio caracteriza-se justamente por englobar como forma (mediação) da imagem as duas coisas que se distinguem nas obras de arte e nos objetos estéticos. O conhecido discurso sobre forma e matéria, em que se prossegue a antiga discussão sobre espírito e matéria, não pode aplicar-se ao meio-suporte da imagem.[7] Efetivamente, não é possível reduzir uma imagem à forma que um meio recebe quando ele veicula uma imagem, como é de escasso valor para a relação entre imagem e meio a distinção entre ideia e execução. Nesta relação há uma dinâmica que escapa aos argumentos convencionais em torno da imagem. No quadro da discussão sobre os meios, a imagem requer um novo conteúdo conceptual. Quando as encontramos nos seus corpos mediais, animamos as imagens, como

se elas vivessem ou como se nos falassem. A percepção da imagem, como acto da animação, é uma ação simbólica que se efetua de modo muito distinto consoante as diferentes culturas ou as técnicas contemporâneas da imagem.

O conceito de meios, por seu turno, só adquire o seu verdadeiro significado quando compreendido no contexto da imagem e do corpo. Ele fornece, por assim dizer, o elo em falta, pois, desde logo, o meio torna-nos capazes de perceber as imagens de maneira a que não as confundamos nem com os corpos reais nem com as simples coisas. A distinção entre imagem e meio é-nos sugerida pela nossa própria consciência corporal. As imagens da recordação e da fantasia surgem no nosso corpo como se este fosse um suporte vivo. Como se sabe, esta experiência suscitou a distinção entre memória [*Gedächtnis*], enquanto arquivo imaginal do próprio corpo, e recordação [*Erinnerung*], enquanto produção endógena de imagens.[8] Nos textos antigos, no tempo em que as imagens foram sujeitas a um interdito material, os meios da imagem deixavam sempre os seus vestígios com o intuito de proteger as imagens internas do espectador das verdadeiras imagens falsas. Em contrapartida, nas concepções mágicas deparamos com a reveladora prática de consagrar separadamente os meios da imagem para transformar através de um ritual a substância num meio (cf. p. 201, *infra*).

Ao meio das imagens é imanente uma dupla relação corporal. Num primeiro sentido, surge a analogia com o corpo, em virtude de concebermos os meios como suportes simbólicos ou virtuais das imagens. Num segundo sentido, ela irrompe em virtude de os meios circunscreverem e transformarem a nossa percepção corporal. Eles orientam a nossa experiência do corpo mediante o acto da observação [*Betractung*] na medida em que efetuamos, de acordo com o seu modelo, a percepção e nos distanciamos do nosso próprio corpo [*Entäusserung*]. Esta é a razão por que nos prestamos a reconhecer nas imagens um modo de funcionamento equivalente. Isto é inclusivamente válido para os meios eletrónicos da imagem, que levam a cabo a descorporalização[9] das imagens. E o mesmo se passa com a anulação telemática do espaço que, de certo modo, dá asas ao nosso corpo. Mas uma descorporalização nada mais é do que uma experiência corporal de novo tipo, que aliás conta com precedentes históricos (cf. p. 126, *infra*). Se o corpo é virtualizado ou globalizado, esta extensão da sua percepção continua a ser proporcionada pelos seus próprios órgãos.

Ao adotar-se o enfoque medial sobre as imagens, o corpo retoma o centro do debate, depois de ele ter sido intencionalmente excluído por numerosas variantes da semiótica.[10] A teoria dos signos faz parte dos contributos modernos da abstração, porque ela fez uma separação entre o mundo dos signos e o mundo dos corpos, já que os signos se acomodam bem ao sistema social e se baseiam em convenções.[11] Reduzidas a signos icónicos, as imagens dirigem-se à percepção cognitiva, e não à percepção sensorial, relacionada com o corpo. A simetria entre sinais linguísticos e visuais (também o primado da linguagem como sistema de transmissão) é um conceito elementar para a semiótica. Embora Ernst Gombrich tenha admitido num ensaio estruturalista que as imagens «proporcionam informações que não podem ser descodificadas de nenhum outro modo»,[12] esta formulação mostra de forma extremamente clara a restrição funcionalista a que se sujeita o conceito de imagem. Algo de semelhante acontece com a diferença entre imagem e meio que, na semiótica, fica demasiado minguada do lado da imagem. Somente a visão antropológica pode devolver o seu lugar ao homem, que faz a experiência de si como medial e age igualmente de forma medial; e nisto ela distingue-se ainda das teorias dos meios e das análises técnicas que não concebem o ser humano como utilizador, mas tão-só como inventor de novas técnicas.

2.2. SENDAS INTERROMPIDAS PARA UMA CIÊNCIA DA IMAGEM [*BILDWISSENSCHAFT*]

Muitas teorias dos meios atribuem, hoje, às imagens um papel secundário ou então dedicam-se, de forma míope, a um único meio técnico como a fotografia ou o cinema. Estamos ainda à espera de uma teoria geral dos meios da imagem. Podem encontrar-se razões históricas para elucidar a escassa atenção que este discurso mereceu. A teologia antiga, que fizera ricas experiências com imagens e seus meios, foi substituída no Renascimento por uma teoria da arte que já não estava interessada numa genuína teoria da imagem e que só prestava atenção à imagem visual, no caso de esta se tornar arte ou satisfazer uma curiosidade científica em torno dos fenómenos ópticos. A renovada teologização da imagem no período da Reforma veio acentuar tal desenvolvimento, barrando à arte o acesso a uma retórica da imagem. Por seu turno, a história da arte historicizou com pai-

xão o conceito de imagem. A estética filosófica desviou a atenção do artefacto para se concentrar na abstração do conceito de imagem, enquanto a psicologia investigou a imagem como construção do espectador, através da teoria da *Gestalt*. As técnicas modernas da imagem proporcionaram o material para a história do seu desenvolvimento, da qual provieram impulsos importantes para a teoria dos meios. A competência ficou assim repartida entre diferentes disciplinas.

Que perfil poderá então assumir, hoje, um discurso sobre imagem e imaginalidade? O antigo conceito de iconologia continua a aguardar actualização. Quando Erwin Panofsky o tornou fecundo para a história da arte, também o restringiu às alegorias imaginais do Renascimento, que se podem interpretar à luz de textos históricos. Mas falar de significações a respeito de imagens que podem tornar-se legíveis como textos é muito diferente de tomar como tema a significação que as imagens recebem e possuem em cada sociedade.[13] W. J. T. Mitchell pôs novamente em uso o termo iconologia no seu livro com o mesmo título. Por iconologia entende um método que já não explica as imagens mediante textos e as distingue destes. A sua «iconologia crítica», como lhe chamou, não distingue entre imagens e «*visual culture*» como conceito genérico. Pretendeu porventura introduzir esta distinção num segundo livro a que deu o título de *Picture Theory*. Estabelece nele as diferenças entre *pictures* e *images*, algo impossível para nós, porque em alemão designamos da mesma maneira o quadro (*Bild*) pendurado na parede e a imagem (*Bild*) que ele contém. Na visão de Mitchell, *pictures* são imagens físicas, «objetos [concretos] da representação que se manifestam em imagens». Eu falaria antes de meios para encontrar um termo que designe a corporalização das imagens. Mitchell menciona os «*visual and verbal media*», sobretudo com referência às Belas Artes e à Literatura.[14] Assim, a questão elementar acerca da imagem continua a carecer de ulterior clarificação.

Na ciência da arte, a imagem estava sumamente confinada ao seu carácter artístico, pelo que foi classificada e inserida numa história das formas artísticas. Foi assim que, em 1931, Theodor Hetzer pôde proferir a conferência de título «Para uma história da imagem», sem enfrentar a objeção ou o protesto de que só à pintura ia buscar a imagem, cujos princípios formais pretendia investigar. Na fotografia, o meio moderno por excelência, ele viu, sem qualquer sobressalto, a chegada do «fim da imagem», porque aqui já não era possível falar de uma forma

«imaginal».[15] A história das artes cingia-se portanto às meras formas artísticas. O protesto contra esta concepção veio do círculo de Aby Warburg, em Hamburgo, onde da ciência da arte [*Kunstwissenschaft*] deveria surgir uma ciência da cultura [*Kulturwissenschaft*] de um novo tipo. Como Michael Diers mostrou, durante a Primeira Guerra Mundial Warburg envergou o uniforme do «historiador da imagem» quando se entregou à tarefa de estudar a propaganda imaginal das facções beligerantes. Alguns anos depois, prosseguiu nesta via com uma investigação sobre a palavra e a imagem nos meios da imprensa [gravura, panfletos, etc.] na época de Lutero. No entanto, esta extensão do conceito de imagem foi rapidamente coartada pelos seus colegas e estudantes, ao limitá-la à obtenção de um mais amplo acervo de material para a interpretação das obras de arte antigas.[16]

Em 1931, dois anos após a morte de Warburg, Edgar Wind aproveitou um congresso de estética para rever o «conceito de Warburg de ciência da cultura» e limitá-lo a questões estéticas. As imagens tinham agora o propósito exclusivo de fomentar o «conhecimento conceptual da natureza da arte», onde o Renascimento constituía um paradigma artístico supostamente intemporal. Uma vez mais, retrocederam as tarefas de uma verdadeira ciência da imagem. Assim se compreende que Edgar Wind tenha recorrido a uma desesperada transcrição, quando equiparou o suporte das imagens a «qualquer forma perceptível ao homem laborioso», pela qual «são transmitidas as obras de arte».[17] Retrocederam novamente as tarefas da ciência da imagem. Não resta qualquer dúvida de que Ernst Cassirer possuía uma concepção de meios, mas dava-lhe uma orientação de todo distinta. Na sua *Filosofia das Formas Simbólicas*, que desenvolveu na proximidade de Warburg, distingue a palavra falada da «imagem intuitiva sensível» enquanto não está «lastrada [*sic*] de nenhuma matéria sensorial própria».[18] Nesta formulação expressa-se de modo sumamente claro a hierarquia no mundo dos símbolos. Também as imagens poderiam transmitir conhecimento; todavia, Cassirer censura-lhes o facto de que o «olhar do espírito» se deixe desviar por elas com demasiada facilidade, em vez de as utilizar somente como «meio» do conhecimento. Neste discurso, as próprias imagens eram um meio e, enquanto tal, estavam submetidas à linguagem.[19]

Já em 1911 o historiador da arte Julius von Schlosser, no seu trabalho sobre as imagens em figuras de cera, se tinha confrontado, pela primeira vez, com o sig-

nificado antropológico dos meios imaginais. No entanto, no uso do simulacro corporal ou do manequim realista detetou unicamente a corrente profunda de formas de pensamento mágico (fig. 3). De modo totalmente contrário às suas intenções, o seu conceito de «sortilégio imaginal» limitou a discussão, em vez de frutificar numa revisão das questões relativas à imagem. Schlosser refere-se constantemente a uma persistência da «vida anímica primitiva», o que o impediu de operar a distinção entre animação mágica e representação. Neste mesmo contexto, Schlosser defrontou-se com a expressão simbólica do meio, assimilando-o ao suporte das imagens. No que toca à figura de cera o problema residia «no emprego de materiais naturais», como cabelo e tecidos, o que aparentemente profanava a ideia de arte. Aqui roubou-se à arte a forma autónoma que a distingue da vida. Schlosser baseava-se em Schopenhauer, que rejeitara o engano da imagem de cera, porque ela não separava a forma da matéria. Schopenhauer equiparou a imagem à obra de arte, podendo então dizer que «está mais próxima da ideia do que da realidade». É sobre este fundamento que assenta a autêntica experiência estética.[20]

Mas não é apenas no campo artístico que se pode diferenciar a reprodução material do original copiado: de outro modo, nunca poderia ter havido imagens convincentes do corpo humano, cuja substância orgânica não pode ser transferida para imagens artificiais. É por isso que nos espantam os manequins *aparentemente vivos* que, como esculturas de pedra ou de bronze, se afastam da indubitável diferença entre corpo e imagem (fig. 4). O que no mundo dos corpos e das coisas é o seu material, no mundo das imagens é o seu meio. Visto que uma imagem não tem corpo, precisa de um meio no qual se corporalize. Se perscrutarmos as imagens até ao mais remoto culto dos mortos, encontraremos as práticas sociais que consistem em dar-lhes um meio duradouro, pedra ou barro, no lugar dos corpos em decomposição dos mortos.[21] A antítese de forma e matéria, que na arte se elevou a uma lei, radica na diferença entre imagem e meio.

Já no Renascimento a defesa do conceito de arte excluía a possibilidade de imagens com um carácter artístico incerto. A exclusão valia para imagens de cera, máscaras funerárias e muitas figuras votivas híbridas, que não se integravam no conceito de escultura, como Georges Didi-Huberman demonstrou no estudo da historiografia da arte do pintor renascentista Giorgio Vasari.[22] O campo da imagem funerária na cultura ocidental ficou assim inteiramente soterrado pelo discurso da arte; pelo que na literatura de investigação ou se esbarra com muito deste material, ou se é estorvado pelas barreiras que fazem pesar sobre o pensamento um sentimento de culpa quando se tenta ultrapassá-las. A dicotomia entre história da arte e história das imagens agravou-se enormemente com a instauração da história académica da arte no século XIX, que deliberadamente se manteve à distância dos novos meios da imagem, tais como a fotografia. E ela depressa estendeu a sua matéria de forma consciente à chamada arte universal, e o conceito restrito e parcial de arte da era moderna continuou assim a determinar o discurso.

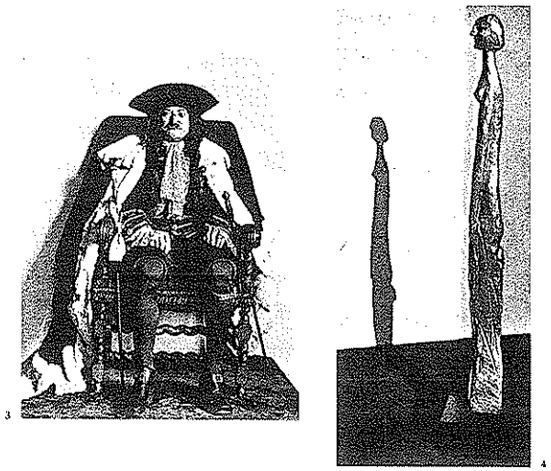


Fig. 3. *Manequim de Frederico I, Rei da Prússia.*
Fig. 4. *Escultura de Picasso.*

2.3. A POLÉMICA ACTUAL CONTRA AS IMAGENS

A partir de Michel Foucault abordamos as imagens no novo quadro da «crise da representação». Neste quadro interpretativo os filósofos responsabilizam as imagens pela crise em que mergulhou a representação do mundo. Jean Baudrillard chega mesmo a chamar às imagens «assassinas do real». O real transforma-se assim numa certeza ontológica a que as imagens hão-de e devem

renunciar. Já só reconhecemos aos tempos históricos o seu domínio sobre as imagens. Mas esquece-se que já então a realidade social e religiosa era controlada por imagens coevas da época, cuja autoridade formava a consciência coletiva. Desaparecida, porém, esta referência temporal, as imagens antigas já não nos inquietam. A crise da representação é, na realidade, uma dúvida quanto à referência, que deixámos de confiar às imagens. Estas fracassam quando não encontramos nelas nenhuma analogia com aquilo que as precede ou com a qual possam relacionar-se no mundo. Mas também nas culturas históricas as imagens remetiam para uma evidência (que belo conceito!) que só era possível encontrar nas imagens, e para a qual se inventaram as imagens. Para Baudrillard, porém, toda a imagem na qual não seja possível ler nenhuma prova de realidade equivale a um simulacro, e ele suspeita que existe uma simulação onde se ilude a equivalência, por ele exigida, entre signo e significado.[23]

A crise da analogia foi igualmente atiçada pela *imagem digital*, cuja ontologia parece substituída pela lógica da sua produção. Desconfiamos das imagens, cujo modo de criação e invenção já não se inscreve sob a rubrica das reproduções. No caso das imagens sintéticas tratar-se-á de imagens virtuais que se esquivam à nossa ideia de imagem, ou de imagens que fundam um novo conceito sem qualquer comparação com a sua história? Achar-nos-emos perante a tarefa de retomar a discussão sobre a imagem e a sua especificidade, logo que tiver acalmado a actual situação de euforia ou de consenso sobre o fim dos tempos. «Sabemos, sem dúvida, cada vez menos o que é uma imagem», escreve Raymond Bellour como cronista do debate contemporâneo; contudo, também não é «fácil dizer como era a situação noutras épocas». A perda de toda a perspectiva histórica privaria a discussão de um acesso essencial ao estatuto da imagem, que ainda permanece ligada aos nossos órgãos corporais. Por esta razão, Éric Alliez defende uma história dos tipos imaginais em que a antropologia e a tecnologia estejam representadas no mesmo discurso. Segundo ele, só então seria possível entender a imagem sintética não apenas como expressão de uma crise da imagem, mas como um tipo imaginal diferente, que funda uma nova práxis da percepção, e que amplia os critérios com que relacionamos a percepção com o nosso corpo.[24]

A crise da imagem começou, porventura, quando as imagens do cinema e do vídeo surgiram acompanhadas de som e movimento, portanto em estado de total analogia, ou seja, com as antigas prerrogativas da vida. Neste contexto, Derrida fala de uma «imagem viva do vivo» (*image vivante du vivant*), isto é, de um paradoxo que, à letra, «rouba a exibição» à vida.[25] De facto, só depois de incorporarem paulatinamente quase todos os registos que pareciam reservados à vida, os produtores de imagens deram a volta à situação. Começaram a desenhar mundos virtuais que triunfam sobre o vínculo da analogia e que só podem existir em imagem. Mas o que só brilha pelos seus efeitos, depressa perde o nosso respeito; como tudo o que está ao alcance de qualquer um se torna trivial. Não queremos apenas jogar com as imagens, porque tacitamente ainda acreditamos nelas. Sempre que oferecem ficções, que falsificam a nossa necessidade de utopias, elas perdem a sua autoridade simbólica. Mesmo a virtualidade necessita do apoio na realidade, da qual recebe o seu sentido libertador.

Denunciam, então, as imagens uma representação que só podemos confiar a épocas passadas? Representam ainda algo diferente de si mesmas? Há razões suficientes para que nos pronunciemos pela negativa. Todavia, esta resposta pode induzir em erro, ao pretender declarar a grande viragem dos tempos, em que toda a comparação com imagens de outras épocas se torna banal e ilusória. Com efeito, não tendemos a confundir demasiado depressa as imagens com a sua produção em massa e com o esvaziamento de significado que lhes atribuímos? É evidente que deixámos de ter uma clara noção do que seja uma imagem, quando responsabilizamos as imagens pelo que fazemos delas e pelo poder económico e político dos produtores de imagem.[26] Deparamos, hoje, com semelhante falta de clareza, aí onde se diluem as fronteiras entre as imagens e os seus meios. As imagens coletivas, que surgiram nas culturas históricas, e também aquelas de que ainda somos portadores, provêm de uma antiga genealogia de interpretação do ser. Se as confundirmos com as técnicas e os meios, com que hoje as invocamos, suprime-se então uma distinção que desempenhou um papel primordial na história da imagem. A «tecnologia das imagens» a que se refere Jacques Derrida transformou, sem dúvida, a percepção das imagens. E, no entanto, a descrição de Derrida vale mais para os suportes das imagens do que para estas, uma vez que nas imagens lemos a nossa relação com o mundo.[27] Torna-se assim mais premente a questão e a busca de uma fundamentação antropológica das imagens no âmbito do olhar humano e do artefacto técnico.

2.4. PRODUÇÃO MENTAL E FÍSICA DE IMAGENS

A história das imagens foi sempre também uma história dos meios imaginais. A interação entre imagem e tecnologia só se pode entender se observada à luz das ações simbólicas. A própria produção de imagens é um acto simbólico e, por isso, exige de nós um modo de percepção igualmente simbólico, distinto da percepção visual quotidiana. As imagens que fundam e instituem sentido, que, como artefactos, ocupam o seu lugar no espaço social, surgem no mundo como imagens mediais. O meio portador é em si mesmo veículo de significado e confere a possibilidade das imagens serem percepcionadas. Desde as mais antigas manufaturas até aos processos digitais, elas encontram-se sujeitas às condições técnicas que determinam as características mediais com as quais as percepcionamos. É a encenação através de um meio de representação que funda o acto da percepção. O tríplice passo, que aqui esboço, é fundamental para a função imaginal numa perspectiva antropológica: imagem-meio-espectador, ou imagem-aparelho de imagens-corpo vivo (a entender como corpo medial ou medializado).

No discurso contemporâneo, pelo contrário, as imagens ou se discutem num sentido tão abstrato que parecem existir desprovidas de meio e de corpo, ou se confundem simplesmente com as suas técnicas imaginais.[28] Num caso reduzem-se ao simples conceito de imagem, no outro à mera técnica imaginal. Para este dualismo contribuem as nossas ideias acerca das imagens interiores e exteriores. As primeiras podem descrever-se como imagens endógenas, ou próprias do corpo, enquanto as segundas necessitam sempre, primeiro, de um corpo imaginal técnico para chegar ao nosso olhar. Mas não é possível entender estas duas espécies – imagens internas e imagens vindas do mundo exterior – com semelhante dualismo, porque este apenas perpetua a antiga oposição entre espírito e matéria.[29] No conceito de «imagem» reside já, decerto, o duplo sentido de imagens interiores e exteriores, que só na tradição do pensamento ocidental concebemos, tão confiadamente, como dualismo. Contudo, as imagens mentais e físicas de uma só e mesma época (os sonhos e os ícones) estão entre si relacionadas em tantos sentidos que as suas componentes dificilmente se podem separar, mesmo em sentido estritamente material. A produção imaginal originou sempre uma estandardização das imagens individuais e, no entanto, criou-as a partir do coevo

mundo imaginal dos seus observadores, no qual se jogou a sua eficácia coletiva.

A questão da representação interna e externa levanta-se actualmente na neurobiologia. Por exemplo, Olaf Breidbach situa a «representação interna» no aparelho perceptivo, considerando que a experiência do mundo é essencialmente governada pela estrutura neuronal própria do cérebro.[30] No contexto das ciências da cultura pode levantar-se a mesma questão, embora aqui se trate de uma interrogação sobre a relação de intercâmbio entre a produção de imagens mentais e materiais de uma época, em que a última se deveria contemplar como representação externa. Só nesta aceção se pode falar de uma história das imagens, de modo análogo ao que acontece com uma história do corpo ou do espaço.

Mas esta concepção é problemática, mesmo que nos atenhamos ao âmbito das ciências naturais. Com efeito, as imagens da *imaging science*, são artefactos e não funcionam de forma neutra ou objetiva, mas num específico plano cultural. Foi assim que James Elkins descobriu a *«non-art image»* como objeto de análise e crítica formais.[31] A mesma questão levanta-se no contexto das ciências da cultura, embora neste plano a interrogação se reporte às interações entre a produção de imagens mentais e materiais de uma época, em que, para seguir a mesma linha de raciocínio, há que encarar as segundas como representações externas. Só neste sentido se pode falar de uma história das imagens, de modo análogo ao que acontece com uma história do corpo ou do espaço.

As nossas imagens interiores nem sempre são de natureza individual, mas, mesmo se forem de origem coletiva, são de tal modo interiorizadas por nós que as temos por genuínas imagens nossas. As imagens coletivas significam, pois, que, ainda que percebamos o mundo como indivíduos, fazemo-lo de modo coletivo e com um olhar historicamente determinado. O que na organização das imagens releva dos meios é consequência deste estado de coisas. Em toda a perceção vinculada a uma época as imagens transformam-se qualitativamente, mesmo se os seus temas são atemporais. Além disso, atribuímos-lhes a expressão de um significado pessoal e a duração de uma lembrança pessoal. As imagens vistas estão, de modo inevitável, sujeitas à nossa censura pessoal. São já esperadas pelos guardiães da nossa memória imaginal. A nossa experiência imaginal baseia-se decerto numa construção, que nós próprios elaboramos; esta, porém, é dirigida pelas condições actuais em que as imagens mediais são modeladas.

Ocorre uma metamorfose quando as imagens vistas se transmutam em imagens recordadas que, doravante, encontram um novo lugar no nosso arquivo imaginal. Começamos por despojar do seu corpo as imagens exteriores, que «chegamos a ver», e num segundo momento de novo as corporalizamos: tem lugar um intercâmbio entre o seu meio-suporte e o nosso corpo que, por seu lado, constitui um meio natural.[32] Inclusivamente, isto vale para as imagens digitais, cuja estrutura abstrata os espectadores traduzem em percepção corpórea. A impressão imaginal que recebemos através do meio guia e modela a atenção que prestamos às imagens, porque um meio tem não só uma qualidade físico-técnica, mas também uma forma temporal-histórica – o que designo como «o visual», num clara distinção do «visível».

Apesar de os nossos órgãos sensoriais não se terem modificado, a nossa percepção está sujeita à mudança cultural. Para este facto contribui de forma determinante a história medial das imagens. Daqui provém o postulado básico segundo o qual os meios imaginais não são extrínsecos às imagens.

Já no antigo debate sobre a origem das impressões sensoriais, que todas as coisas empíricas deixam no nosso olhar, reencontramos o tema da percepção medial. Aristóteles ocupou-se deste tema quando quis combater uma doutrina mais antiga, segundo a qual se tratava de partículas materiais que se desprendem das coisas e penetram nos nossos olhos. Em sentido contrário, defendeu a importante tese de que as imagens vistas são percebidas como formas puras, despojadas da sua materialidade pelo nosso olhar. Nesta tese enraíza-se já o dualismo que separa as imagens exteriores das interiores, como se todas as pontes entre elas tivessem sido demolidas. É assim que se dissolve a atenção ao nexo entre percepção corpórea e percepção imaginal. Doravante, os meios em que nascem as imagens, e a partir dos quais elas operam, passam a surgir como uma impureza do conceito de imagem, e, em consequência, não se lhes dedica a atenção que mereceriam.[33]

Historicamente, os meios tornam-se auto-referenciais ou tendem, bem pelo contrário, a desaparecer sob a imagem. Em relação a uma imagem específica, quanto mais nos concentramos no meio tanto mais «entrevemos» a sua função condutora, e mais nos distanciamos. Em contrapartida, o seu efeito sobre nós aumenta quanto menos consciência tivermos da sua participação na imagem, como

Fig. 5. *Escultura sepulcral com marcas de iconoclastia.*

se a imagem existisse em virtude do seu próprio poder. A ambivalência entre imagem e meio decorre do facto de esta correspondência ocorrer caso a caso, dando azo a uma multiplicidade quase ilimitada de casos. É através do meio e da sua força atrativa que as mais diversas instâncias exploram os poderes da imagem: o meio intensifica a imagem que se pretende inculcar nos receptores. A sedução dos sentidos mediante o fascínio dos meios contemporâneos é uma forma tecnológica de encantamento. Sempre dela se falou quando se pretendeu esclarecer os espectadores acerca do poder «cego» das imagens, o que passava por reduzir as imagens à matéria «morta» dos seus meios (cf. p. 47, *infra*). Sempre que as imagens produziram na vida pública uma influência nefasta ou difundiram falsas ideias, pretendeu-se subtraí-las ao controlo da facção contrária: ao destruí-las, destruíam-se apenas os meios em que tinham sido realizadas; mas assim, sem meios, as imagens deixavam de estar presentes no espaço social (fig. 5).

2.5. A ANALOGIA ENTRE CORPOS E MEIOS

Qualquer nova estirpe da antropologia está sujeita a mal-entendidos, depois de o termo ter servido a distintas disciplinas e, ao longo da história, ter recebido as mais variadas tonalidades ideológicas.[34] O termo continua a ser objeto de recusa por parte de toda uma tradição teleológica da história que celebra a evolução des-

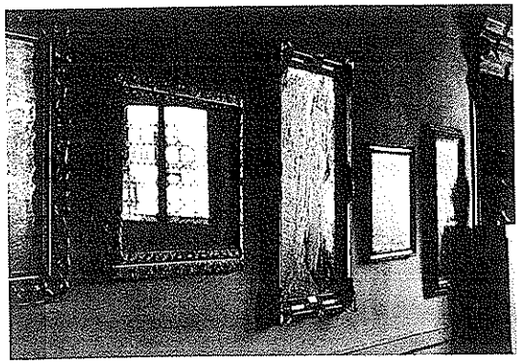


Fig. 6. Elliott Erwitt, 1965. (Quadros como janelas iluminadas.)

de a imagem mágica até à representação racional do mundo. A fabricação de imagens, enquanto exercício supostamente arcaico, também é afetada por isso. À imagem adere uma tal obscuridade que só pode ser vencida pela luz de uma reflexão ilustrada: nesta evolução, o que havia sido imagem em sentido arcaico, clarificar-se-ia ou como linguagem (com o seu uso de símbolos e metáforas) ou como arte.[35] É assim que o actual regresso das imagens é motivo de particular desconfiança, porque parece tratar-se de um retorno à crença nas imagens, que já há muito havia sido ultrapassada. Uma antropologia que se ocupe da fabricação de imagens e da crença da humanidade nas imagens, arrisca-se à suspeita de atraiçoar uma faceta acalentada e apreciada do progresso. No entanto, introduziu-se uma «antropologia histórica» como uma forma moderna de ciência da cultura, que busca a sua matéria tanto no passado como no presente da própria cultura. Se ela investiga os meios e os símbolos que a cultura emprega na produção de sentido, então também a imagem é para ela um objeto apropriado de investigação.[36]

A questão das imagens dilui as fronteiras que separam as épocas e as culturas umas das outras, porque só para além de tais fronteiras se encontram as respostas adequadas. A marca histórica das imagens lê-se nos meios e nas técnicas com que surgem em cada época e, no entanto, são produzidas e geradas por temas tão intemporais como *morte*, *corpo* e *tempo*. Destinam-se a simbolizar e a representar a experiência do mundo, de modo que sob as mesmas pesa o condicionalismo da

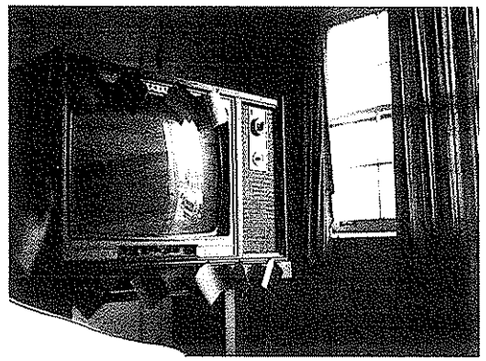


Fig. 7. Robert Frank, *Interior*, c1980. (TV como janela e espelho.)

repetição. Mas, através das suas incontáveis transformações, a produção de imagens exprime ainda as cambiantes na experiência do corpo, pelo que a história cultural da imagem se espelha numa análoga história cultural do corpo. É assim que o meio, através do qual o nosso corpo comunica com as imagens, adquire uma posição fulcral. Corpo e imagem, que sempre foram objeto de incessante redefinição, constituem-se, pois, como temas próprios da antropologia.[37]

A actual tendência para a fuga do corpo é apenas uma nova prova da relação entre percepção da imagem e percepção do corpo. A fuga do corpo e a fuga para o corpo são tão-só duas formas antagónicas de lidar com o corpo, para se definir ou a seu favor ou contra ele. A transcendência e a imanência do corpo são ainda matéria e tendências antagónicas que deixamos por conta das imagens. Ainda que os meios digitais de hoje modifiquem a nossa percepção, tal como o fizeram todos os meios técnicos antecedentes, esta percepção continua ligada ao corpo. Só nas imagens nos libertamos, substitutivamente, dos nossos corpos, que assim podemos olhar à distância. Os espelhos eletrónicos representam-nos tal como queremos ser, mas também como não somos. Mostram-nos *corpos artificiais*, subtraídos à morte, assim satisfazendo as nossas utopias *in effigie*.[38]

O *espelho* foi inventado com o intuito de ver corpos onde nenhum corpo existe: no vidro ou no metal, ele captura tanto a nossa imagem como o nosso olhar para a imagem. Como meio, o espelho é o oposto cintilante dos nossos corpos e,

no entanto, devolve-nos a imagem que fazemos do nosso próprio corpo (fig. 6-8). Na superfície do espelho, o corpo adquire uma imagem incorpórea, mas que nós percebemos de modo corporal. Desde então, outras superfícies técnicas continuaram o papel do espelho, propondo um reflexo do mundo exterior:[39] a *janela simbólica* de Alberti, na pintura do primeiro Renascimento, tornou-se, como superfície transparente, o modelo do ecrã. O espelho e a pintura, enquanto meios arquetípicos, evidenciam a capacidade humana de «traduzir» corpos tridimensionais num meio que, enquanto superfície, de modo tão ostensivo contradiz o corpo. A projeção de um corpo é já relatada pela *jovem coríntia* que, por ocasião da despedida do seu amado, o conservou no contorno da sombra que o seu corpo projetava sobre a parede (cf. p. 225ss., *infra*; fig. 126). Neste caso, a parede serviu-lhe de meio para preservar o vestígio de um corpo que se deteve diante dela, e ali deixou uma «imagem indexical» no sentido da fotografia.[40]

Os corpos revelam-se na luz também pelo facto de neles *se formarem sombras* (fig. 9). Como fenómenos, luz e sombra são incorpóreas (não falo na perspectiva das leis da física). E, no entanto, com a sua ajuda, percepcionamos os corpos em toda a sua extensão. Elas são, por assim dizer, os meios naturais do olhar. Leonardo da Vinci, nos seus escritos, ocupou-se dos paradoxos que há entre o corpo e a nossa percepção do mesmo. «A sombra é o meio através do qual os corpos manifestam a sua forma.» Advertiu ainda a circunstância das sombras seguirem os corpos para toda a parte, ainda que elas se desprendam do contorno do corpo.[41] A «pintura da sombra» grega (*skiagraphia*, esquiagrafia) foi celebrada como uma invenção capaz de traduzir o ser do corpo em aparência da imagem. De modo semelhante, a fotografia moderna fixa o corpo sobre uma superfície sensível, tal como o antigo desenho do contorno fizera com a projeção da sombra (cf. p. 228ss., *infra*).

As superfícies da projeção podem também testemunhar contra o corpo. A pintura cristã contestou e reagiu contra a plástica tridimensional do corpo da cultura antiga. O afastamento em relação a essa imagem antropocêntrica do mundo simbolizou-se através da invenção dos ícones transcendentais (transcorporais). Baseavam-se em imagens do corpo, mas dissemelhantes destes, tendo em vista ultrapassar as fronteiras do mundo corpóreo.[42] Após a Antiguidade, a imagem corporal inteiramente plástica [escultura] nunca mais recuperou a

8

9

Fig. 8. Picasso, *Autorretrato no espelho*, Royan, 1940.
Fig. 9. Picasso, *Sombra de Picasso*, 1927.

importância cultural que possuíra na cultura grega. Hegel enxergou de forma claríssima esta história, ao estabelecer uma distinção entre a antiga imagem do corpo que viu plasmada na época clássica, e a imagem da alma da pintura «romântica».[43]

Desde as primeiras imagens que o homem formou obras escultóricas ou figuras desenhadas, e escolheu para isso um meio adequado, fosse ele um pedaço de barro ou a parede lisa de uma caverna. Representar uma imagem significava, ao mesmo tempo, criar fisicamente a imagem. Não foi por partenogénese que as imagens surgiram no mundo. Pelo contrário, nasceram em corpos imaginais concretos, que desde logo desfraldavam os seus efeitos a partir do seu material e formato. Não nos esqueçamos de que as imagens careceram de uma corporalização visível já que, no espaço público, foram objetos de rituais através dos quais as comunidades se constituíram. Para isso, necessitavam de estar instaladas num sítio concreto, no qual os corpos se juntavam, para constituírem um lugar público.[44] A sua constituição material (*hardware*) conferia-lhes não só visibilidade, mas ainda uma presença corpórea no espaço social. Aliás isto mesmo ainda se pode verificar nos dias de hoje quando, por exemplo, num quarto de hotel um

televisor se exibe como num altar doméstico, recebendo as imagens imateriais que são enviadas desde a esfera pública (fig. 10).

No debate contemporâneo, os multimédia e os *mass media* são tão dominantes que se torna necessário sublinhar o sentido claramente distinto que conferimos à noção de meios. Marshall McLuhan considerou os *media* sobretudo como uma extensão dos nossos próprios órgãos corporais e situou o seu desenvolvimento nos progressos da tecnologia. Na medida em que concebeu os meios como próteses do corpo, que permitiam a conquista do tempo e do espaço, McLuhan falou de meios do corpo.[45] Na história da arte, pelo contrário, os meios são concebidos como géneros e materiais através dos quais os artistas se expressam. Pela minha parte, entendo os meios como os suportes ou anfitriões de que as imagens necessitam para aceder à visibilidade. Hão-de poder distinguir-se dos corpos verdadeiros, uma vez que eles desencadearam as discussões em torno da forma e da matéria. A experiência no mundo ensaia-se na experiência da imagem. Mas, por seu turno, a experiência da imagem está ligada à experiência medial, aos meios, os quais acarreiam em si a forma temporal dinâmica adquirida nos ciclos da sua própria história. Até agora, a discussão sobre tais ciclos tem-se cingido aos aspetos estilísticos (George Kubler).[46] Cada meio tem uma expressão temporal muito própria que deixa bem gravada a sua marca. A questão dos meios é, portanto, desde início, uma questão da história dos meios.

À terminologia dos meios falta a distinção elementar que ocorre entre linguagem falada e escrita. «Imagem fotográfica» ou «electrónica» são termos que designam particulares meios, para os quais não existe nenhum termo geral. A linguagem falada está ligada ao corpo que fala, ao passo que a linguagem escrita se liberta e separa do corpo. O acto corporal em que participam a voz e o ouvido é substituído por uma condução linear do olho no caso da leitura, que comunica através de um meio técnico. Entretanto, tornou-se num lugar-comum das teorias dos meios a afirmação de que a escrita impressa, na medida em que mobiliza o sentido da visão e constitui o meio dominante de transmissão cultural, determinou a abstração da percepção, isto mesmo antes da era do computador.[47]

Quanto às imagens, ainda se aguarda distinção equivalente à desenvolvida entre linguagem falada e escrita. As imagens interiores e exteriores continuam a ser incluídas indistintamente no conceito «imagem». Mas é evidente que, no

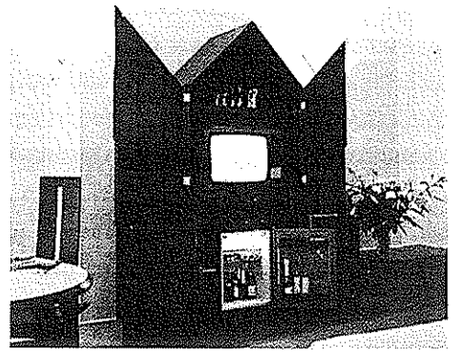


Fig. 10. *Armário com televisor num hotel de Antuérpia.* (Publicidade do hotel.)

caso das imagens, os meios são um equivalente do que a escrita é para a linguagem. Salvo que para as imagens com muita cautela aplicaríamos a distinção entre escrita e linguagem já que, neste caso, ambas se exprimem corporalmente. Temos de trabalhar com meios para tornar visíveis as imagens e comunicar através delas. A «linguagem imaginal», como a designamos, é um outro modo de sublinhar a sua dimensão medial, que não se distingue tão claramente quanto a linguagem falada da escrita – mesmo considerando que a escrita, enquanto meio, tenha logrado imprimir a sua marca sobre a linguagem. É assim que, com grande dificuldade, se distingue a imagem dos artefactos imaginais, o que constituirá uma tarefa interdisciplinar para o futuro.

Nas imagens técnicas da actualidade, a medialidade adquiriu ainda outro significado. Comunicamos por imagens com um mundo que não é imediatamente acessível aos nossos órgãos sensoriais. Neste sentido, o poder dos novos meios ultrapassa a capacidade dos nossos órgãos corporais.[48] Por outro lado, recorremos a imagens falseadas para aceder ao que se situa aquém do visível, como acontece com certos exames médicos. Parafraseando Paul Klee, empregamos imagens para representar o que não é possível copiar, mas que há que tornar visível, através de imagens de um novo tipo. Enquadram-se aqui as já referidas imagens da *imaging science*, do âmbito das ciências naturais. No entanto, esta dependência dos meios técnicos desencadeia uma crise tanto na consciên-

cia do corpo como no trato com as imagens. Armamo-nos de próteses visuais e deixamos aos aparelhos o controlo da nossa percepção. Isto suscita uma dupla abstração na experiência com as imagens e com o vivido corporal, já que a experiência se efetua por intermédio de uma mediação técnica que não controlamos fisicamente. Algo de semelhante se verifica no que diz respeito à produção imaginal dos *mass media*, ao lhe conferirmos uma autoridade superior à própria experiência do mundo. Como Susan Sontag mostrou em relação à fotografia,[49] o mundo passou a ser acessível apenas através de intermediários. A experiência tradicional das imagens altera-se. A sua medialidade atrai de tal modo a atenção que se torna difícil reconhecê-la como «ponte» entre a imagem e o corpo, embora apareça como auto-expressão do meio. A consequência é que o debate sobre a percepção se tornou mais abstrato do que a própria percepção, que, quer se queira quer não, continua ligada ao corpo.

Nos dias que correm, a história técnica dos meios tende a descrever a produção imaginal como um automatismo da técnica dos meios. Deste modo se constata que o debate sobre as imagens tende para o pólo que lhe é oposto, o da filosofia ou da psicologia, onde a atenção em relação aos meios da imagem sempre foi menor, como se eles não implicassem o homem. Por último, as ciências naturais, centradas sobre o organismo vivo, continuam a ignorar completamente os artefactos imaginais nos quais se simbolizam as normas históricas da perceção. Falta, por isso, quase sempre um aspeto importante no triângulo imagem-corpo-meio. Por razões similares, ainda não foi possível representar juntamente a produção do imaginário coletivo (mitos e símbolos de uma época) com a produção física (e artística) de imagens, de molde a tornar perceptível a dependência entre os aspetos culturais e técnico-mediais.[50] O corpo continua a ser o elo de ligação numa história medial da imagem que coloca em relação consciência, técnica, imagem e meio. As imagens existem na dupla história da produção mental e material da imagem. Mas, visto que os temas imagem-corpo-meio estão lastrados de moda e ideologia, é difícil trazê-los para um debate aberto que esteja acima das quezílias entre campos académicos.

2.6. A DIFERENÇA ENTRE IMAGEM E MEIO

O meio possui no culto funerário um antiquíssimo paradigma (cf. p. 181, *infra*). O defunto trocava o seu corpo perdido por uma imagem, graças à qual permanecia entre os vivos. Só na imagem era possível desenrolar-se este intercâmbio com a presença do falecido. Em representação do corpo morto, o meio da imagem permanece entre os corpos dos vivos que assim efetuavam a troca simbólica entre morte e imagem. Neste caso o meio não efetua uma mera intermediação entre imagem e espectador, mas entre morte e vida. Por isso, a substituição ritual era muito mais importante do que qualquer grau de semelhança. Trata-se de um arquétipo da imagem, que introduz toda a experiência imaginal ulterior. Um reflexo tardio do antigo ritual funerário foi o «médium» humano das sessões espiritistas, que de modo especialmente drástico encarnava o conceito de meios no século XIX.[51] Uma pessoa viva oferecia a um defunto o seu próprio corpo, como meio, para ele falar aos vivos. Nesta forma híbrida, persiste a antiquíssima crença na corporalização num duplo.

A experiência medial das imagens baseia-se na consciência de que utilizamos o nosso próprio corpo como meio para receber imagens exteriores e gerar imagens interiores: imagens que surgem no nosso corpo, como as imagens oníricas, mas que percepcionamos como se elas utilizassem o nosso corpo apenas como um meio anfitrião. A medialidade das imagens é uma expressão da nossa experiência corpórea. Transferimos a visibilidade que os corpos possuem para a visibilidade que as imagens adquirem graças ao seu meio, e valoramo-las como uma expressão de presença, da mesma maneira que referimos a invisibilidade à ausência. No enigma da imagem, presença e ausência encontram-se enredadas de modo indissolúvel. Ela está presente no seu meio (de outro modo não poderíamos vê-la) e, no entanto, refere-se a uma ausência, da qual ela é uma imagem. Lemos o «aqui e agora» da imagem num meio, em que ela se apresenta aos nossos olhos.[52]

Contudo a diferença entre imagem e meio imaginal é mais complexa do que esta descrição pode dar a entender. A imagem tem sempre uma qualidade mental e o meio sempre um carácter material, mesmo quando ambos formam para nós uma unidade na impressão sensível. A presença da imagem no meio, por

indiscutível que seja a experiência que dela temos, alberga em si também uma ilusão, porque a imagem está presente de um modo diferente do que se passa com o meio. Só se torna imagem, quando é animada pelo seu espectador. No acto da animação separamo-la, de novo, idealmente do seu meio portador. Ao mesmo tempo, o meio opaco torna-se transparente para a imagem que ele veicula: quando a observamos, a imagem transparece, por assim dizer, através do meio. Esta transparência dissolve o seu vínculo com o meio em que o espectador a descobriu. A sua ambivalência entre presença e ausência estende-se assim até ao próprio meio em que é gerada: na realidade, é o espectador que a engendra em si mesmo.

Na Idade Média celebrou-se a oposição entre presença e ausência em face das esculturas antigas, que continham uma outra época e, no entanto, anulavam este desfasamento temporal através do perdurar da sua presença visível. Uma figura antiga da Virgem perdurava no presente porque no seu corpo de estátua continuava a ter um espaço no tempo dos espectadores de futuras gerações.[53] Hoje, pelo contrário fascina-nos a superação do espaço através das imagens televisivas que, no entanto, tornam patente esse passo de magia graças à capacidade do meio para efetuar a mediação entre dois lugares: em imagem mostram-nos «aqui» um outro lugar que se encontra «além». Contudo, mesmo uma transmissão ao vivo é vista do modo como sempre olhámos as imagens, porque ela contém em si uma ausência que, desta vez, reside no espaço e não no tempo. É assim que imaginariamente trocamos o lugar onde nos encontramos pelo lugar para o qual as imagens nos transportam. O «aqui e agora» transforma-se assim num «além e agora», onde só podemos estar presentes se, em espírito, sairmos do nosso corpo. A presença e ausência surgem aí enoveladas apenas de uma forma nova, e sempre numa modalidade que a imagem possibilita. As imagens que veiculam as notícias provenientes de todo o mundo necessitam da testemunha ocular que as autentica, constituída pelo repórter que nos fala desse além onde os factos ocorreram ou ocorrem; quando se interrompe a transmissão, dá-se uma imagem fixa do jornalista, para que à sua voz se dê uma imagem. Mas a ilusão da transmissão ao vivo colapsa quando, alguns minutos mais tarde, se repete a mesma sequência de imagens; apesar de todos os efeitos da vida, a sequência congela-se sob a forma de uma lembrança morta.

Hoje, o ecrã é o meio dominante em que as imagens se manifestam. A sua transmissão através deste meio não é de modo algum uma mera questão técnica. Muito enfática e justamente, Régis Debray associa a transmissão à sua função simbólica, que hoje é guiada por interesses comerciais e políticos. Com razão, recusa-se a incluir o exercício público do poder através da imagem no inofensivo conceito da comunicação ou transmissão de informações.[54] A transmissão ocorre através de um meio instituído para uma receção linear, que dirige a percepção do receptor, segundo uma dinâmica bem conhecida a partir da teoria dos signos. Mas isto complica-se se, para além das informações, interrogarmos o papel que as imagens desempenham neste processo. Ainda que experimentemos necessariamente as imagens a partir dos seus meios, não as confundimos com estes. Nem sequer McLuhan pretendeu afirmar isto com a sua frase, tantas vezes mal interpretada, «o meio é a mensagem» (*the medium is the message*), por muito que ele tenha então dirigido o olhar das ciências do espírito para a questão dos meios. Cremos, com pertinácia, que através do meio nos chegam imagens que têm a sua origem para lá do meio. Aliás, de outro modo ser-nos-ia impossível sentir empatia para com as imagens da arte antiga, cujos meios de nenhum modo foram moldados para nós. O permanente desejo imaginal satisfeito através dos meios, que se vai renovando no decurso da história, leva-nos a crer que assistimos ao surgimento de novas imagens.

À questão antropológica da imagem não se responde apenas com a perspectiva medial, do mesmo modo que ela não cabe num capítulo de uma história tão solidamente documentada como é a história dos meios e das técnicas, pois a questão subtrai-se a uma evidência fáctica. Conhecemos melhor as transformações que as imagens sofrem nos meios do que as próprias imagens. A questão das imagens remete imediatamente para as molduras simbólicas através das quais as percepcionamos e identificamos. A demarcação entre o que é e o que não é imagem encontra-se desde logo delineada na nossa memória visual e imaginação, onde se desenrola um permanente processo de seleção do qual emanam imagens com uma densidade e uma intensidade particulares. No seio da presente torrente de imagens trava-se uma rude batalha para que certas imagens tomem a dianteira, batalha esta conduzida por técnicas de comunicação

como a publicidade. Mas porventura a imagem cinematográfica constituirá a melhor prova quanto ao fundamento antropológico da questão da imagem, já que ela não surge nem no ecrã nem no «espaço cinematográfico» da voz *off*, mas no espectador, através da associação e da reminiscência (cf. p. 101ss., *infra*).

É ainda possível elucidar a diferença entre meio e imagem também no exemplo da linguagem, onde ela existe de modo diferente. As imagens linguísticas que utilizamos submetem-se às condições mediais da linguagem e, no entanto, referem-se a imagens ideais, próprias daquele que as expressa na linguagem. Mas deste modo simplifico enormemente a questão, pois as imagens a que me refiro apresentam uma certa resistência à transformação histórica dos meios, à qual se adaptam modificando-se. É assim que perduram e se actualizam. Como refere Raymond Bellour, «sabe-se desde Deleuze que não é o real que se deve contrapor ao virtual, mas sim o actual, em nome de um real em que as imagens participam».[55] No caso da verdade analógica que atribuímos às imagens, o actual e o real são quase sinónimos. Mas precisamente esta actualidade, que em dado momento os novos meios propiciam, nunca fará plena justiça às imagens. O seu sentido não pode reduzir-se ao seu sentido actual, porque ainda as referimos sempre espontaneamente a questões antropológicas fundamentais. Doutro modo não conseguiríamos aceder à força simbólica das imagens inscritas sobre meios antigos tal como o fazemos em relação aos meios contemporâneos. O enlevo por imagens estranhas, provenientes de outra época ou de uma cultura exótica, só é compreensível à nossa imaginação em virtude desta experiência inesperada.

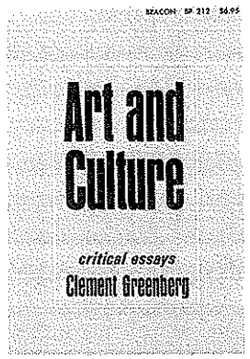
Poderíamos talvez dizer que as imagens se assemelham a nómadas, que alteraram o seu modo de vida consoante as culturas históricas, e utilizaram os meios que cada época tem para oferecer como estações no tempo (cf. ainda p. 267ss., *infra*, a propósito da fotografia). No decurso da história, o teatro das imagens foi sendo remodelado através da sucessão dos meios, constringindo assim os espectadores a novas técnicas de percepção capazes de reagir às novas representações. Por exemplo, a actual sobreprodução de imagens estimula os nossos órgãos visuais na mesma medida em que, felizmente, os paralisa ou imuniza. A cadência acelerada com que hoje as imagens bombardeiam a vista é compensada, num ritmo semelhante, pela cadência com que elas de novo se desvanecem. As imagens que provemos de um significado simbólico na nossa memória

corpórea, são diferentes das que consumimos e esquecemos. Se nos for permitido designar no corpo que nós próprios somos o sujeito como o «lugar das imagens» (cf. p. 63, *infra*), poderá então dizer-se que ele se apresenta como uma *pièce de résistence* que astuta e subtilmente enfrenta a torrente imaginal que jorra dos voláteis *mass media* contemporâneos.

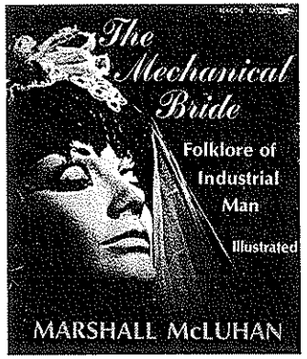
Na luta pelo domínio e controlo das imagens, a relação entre imagem e meio desempenha um papel crítico. As polémicas que as imagens desencadearam no passado são bem reveladoras de quão sensível possa ser esta relação. Quando se censurou às imagens o facto de elas serem apenas superfícies cegas, os movimentos iconoclastas denunciavam os meios imaginais como materiais mortos, que falsificavam as imagens, ou então que lhes arrebatavam a vida. Se os seus detratores eram movidos por interesses espirituais, então pretendiam ver no mundo dos materiais e das técnicas meios inertes, desprovidos de vida. Se eram impelidos por interesses políticos, então reprovavam aos adversários ideológicos o fazerem mau uso das imagens só para os seus próprios fins ou difundir nos meios imagens falsas.[56] Demonstrar-se-á que, quase sempre, a questão dos meios veio à baila quando surgiu uma crise no trato com as imagens. Pelo contrário, normalmente, o controlo medial das imagens era aprovado de modo implícito, ou até nem sequer advertido.

A ambivalência entre imagem e meio exerce um fascínio intenso na nossa percepção, o que é particularmente admitido no campo da estética. O enlevo que se experimenta começa justamente com nossa impressão sensorial, que se vê cativada alternadamente pela ilusão espacial e pela superfície pintada de um quadro. Fruímos então a ambivalência entre ficção e facto, entre espaço representado e tela pintada, como um elevado encanto estético. Os pintores venezianos do Renascimento jogaram com este fascínio, ao introduzir um tipo de tela particularmente grossa que chamava a atenção para a aderência da cor ao suporte como auto-expressão do meio pintura.[57] Talvez hoje os peritos da arte desprezem o tema dos meios, porque parece pôr em perigo o elevado prestígio da arte. Não se deseja que a arte se exponha a nenhum argumento que traga à colação os meios banais que, com efeito, emprega.

A controvérsia remonta ao momento em que nasceu a abstração na pintura americana. Foi o crítico de arte Clement Greenberg quem, nos seus primeiros



11



12

Fig. 11. Clement Greenberg, *Art and Culture*, 1961. Capa.
Fig. 12. Marshall Mc Luhan, *The Mechanical Bride*, 1951. Capa.

ensaios, tirou as mais radicais consequências ao desenvolver a famosa tese de que a pintura se deveria libertar das imagens do mundo e exibir somente o seu próprio *medium* [meio], ou seja, a tela e a cor (fig. 11).[58] Na explosão imaginal dos meios de comunicação do seu tempo, de que McLuhan fez, quase na mesma altura, o seu tema de investigação, Greenberg estabeleceu os fundamentos de um iconoclasmo de novo tipo (fig. 12). Deixava as imagens ao cuidado dos meios de comunicação sendo que a arte tinha a tarefa de produzir a sua «imagem» peculiar. A sua exigência proclamava então que os pintores deveriam ter como tema o «meio da arte» e eliminar através da abstração todas as cópias provenientes do meio ambiente. O exemplo mostra que o conceito de imagem não pode em geral provir da arte, e que o domínio da imagem não tem qualquer tipo de equivalência com as imagens artísticas. A questão é, pelo contrário, antes a de saber o que é que acontece às imagens quando ingressam no campo artístico.

2.7. A IMAGEM NO CORPO: A MÁSCARA

A questão da imagem e do meio reconduz-nos ao corpo, que foi e continua a ser um «lugar das imagens», por via da imaginação, mas também o suporte de imagens mediante a sua aparência externa. O «corpo pintado» que encontramos nas chamadas «culturas primitivas» é, neste sentido, o testemunho mais antigo.

Ao dizermos que nos mascaramos, o uso linguístico denuncia já que pomos uma máscara, mesmo quando não se trata especificamente de uma máscara facial mas de alguma indumentária extravagante. A máscara é uma *pars pro toto* [parte pelo todo] da transformação do nosso próprio corpo em imagem. Mas quando formamos uma imagem no e com o nosso corpo, não é de uma imagem deste mesmo corpo que se trata. O corpo torna-se então suporte da imagem, ou seja, um meio. A máscara ilustra-o na perfeição. Quando se coloca no corpo esconde-o na imagem que dele se mostra. Em vez do corpo surge uma imagem na qual o invisível (o corpo suporte) e o visível (o corpo aparente) formam uma unidade medial (cf. p. 192ss., *infra*).[59]

Os artefactos imaginais que representam seres humanos dissolvem esta unidade somática e trocam o corpo por um suporte artificial, no qual ele é fisicamente separado da sua imagem. O que num caso se manifesta no próprio corpo, no outro delega-se em corpos técnicos, que denominamos meios. Nesta transposição surge, como se sabe, o défice do emudecimento. Toda a corporalização em suportes técnicos/inorgânicos (estátuas, pinturas, fotografias, etc.) perde a vida própria do meio natural e exige, por isso, uma animação, que era ritualizada nas práticas mágicas mas que ainda é praticada pelo espectador de hoje através da empatia e da projeção. As imagens em movimento e a animação a 3D são procedimentos tecnológicos para simular na imagem a vida dos corpos.

Na sua análise estrutural dos ornamentos que são recorrentes nas mais diferentes culturas o antropólogo Claude Lévi-Strauss entendeu o rosto a partir da relação entre corpo e desenho. A pintura é «feita para o rosto, mas o rosto só surge através dela». Apenas por meio do mascaramento o rosto se converte no portador social de signos, cuja função executa. A repetição de diversos padrões simétricos por exemplo em recipientes ou tecidos explica-se assim a partir da sua função originária como «pintura para o rosto» (fig. 13). Através da duplicação para os dois lados do eixo vertical (o eixo do rosto) e do eixo horizontal (o eixo dos olhos), manifesta-se no corpo biológico a existência do corpo social (fig. 14).[60] Neste sentido e contra a aceção corrente, o ornamento não é um adorno, mas uma técnica medial ao serviço da génese imaginal através da qual o corpo se subtrai à ordem natural para se inserir na ordem simbólica. Na sua reconstrução social adquire uma dupla existência, como meio e como imagem.

13

14

Fig. 13. *Face tatuada de chefe Maori, desenho executado pelo próprio*, séc. XIX.
Fig. 14. *Pintura do rosto de indígena Caduveo.*

O corpo participa de múltiplas formas nesta génese imaginal, porque não só é suporte de imagem, mas ainda produtor de imagem, que pela sua própria mão se transformou em imagem. O desenho que a mão nele realiza possui uma referência corporal mas, ao mesmo tempo, opõe-se ao corpo, porque o subordina a uma imagem, que até pode ter uma disposição geométrica. Por isso, foi igualmente possível separar do corpo essas imagens em suportes independentes, como se expressa no conceito de abstração.

No seu ensaio sobre «O nascimento das imagens», o antropólogo André Leroi-Gourhan associou as primeiras figurações humanas à fala. Também a linguagem traz em si uma dupla determinação: no acto corporal, ao falar, e no acto social, na comunicação entre corpos. Ela está ligada ao corpo e é sistémica, portanto abstrata. A voz gera a fala, a mão o desenho ou uma cópia, em actos parecidos com uma exteriorização medial, da mesma maneira que o ouvido e o olho funcionam como órgãos mediais da receção dessas comunicações. Há, pois, correspondências inaugurais entre linguagem e imagem. A escrita da linguagem pertence a outra etapa da evolução. Tal como a mão participa na imagem, também participará na escrita, que surge como imagem da linguagem, como um meio secundário, em contraste com a imagem mimética e a sua narrativa.[61] Provavelmente o chamado ornamento terá funcionado como uma espécie de linguagem *avant la lettre*, ao fixar e transmitir o código social.

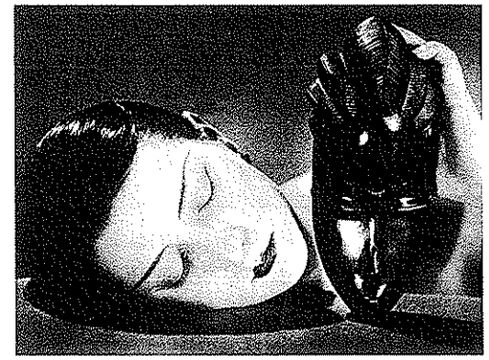


Fig. 15. Man Ray, *Noir et Blanche*, 1926.

No campo das relações entre corpo e imagem, a máscara facial merece a especial atenção que Thomas Macho lhe prestou (fig. 15). A relação de reciprocidade que a máscara estabelece com o rosto não se pode reduzir à mera articulação entre ocultação (rosto) e revelação (novo rosto ou rosto mascarado). Analisando a questão do ponto de vista da intenção social, o rosto verdadeiro não é aquele que a máscara esconde, mas o que só a máscara gera.[62] Por isso, a máscara é igualmente o prelúdio de uma disciplinação do rosto natural, que se estiliza em máscara para se conformar à codificação que nela se enforma. Neste caso, o procedimento é o oposto ao que ocorre quando a pintura se desprende do corpo para ser empregue como ornamento livre. A encarnação da máscara, no sentido de Georges Bataille, é o auto-retrato mascarado do rosto sem máscara, que então se torna ele próprio máscara de uma «máscara facial».

Neste ponto da sua argumentação, Thomas Macho refere-se aos crânios de Jericó, que desempenham um papel fulcral no meu ensaio sobre «imagem e morte» (cf. p. 189ss., *infra*). Se nos crânios genuínos, que, na decomposição, perderam o seu rosto, este se reconstruir, com argila e pintura, surge então assim a disposição de um rosto que se torna transmissível e manipulável como signo social (fig. 100). A imagem no corpo obriga, em seguida, os corpos vivos a comportarem-se em conformidade com uma imagem e a expressar uma imagem, centrada no rosto e no gesto do olhar. Neste caso, o visível não é o rosto que

temos, mas o rosto que fazemos, ou seja, uma imagem que há que ler simbolicamente quando ocorre o encontro com outra imagem. A transformação do rosto em máscara força, porém, o rosto à redução da sua «mímica» viva, cuja mudança expressiva na máscara é restringida em favor de uma expressão estável. Cada acto de mímica dissolve a imagem (e suscita efémeras sequências imaginais), ao passo que a máscara fixa o rosto numa imagem parada e única. Esta antinomia, que Macho associa à oposição entre vida e morte, sugere um conceito de imagem de tipo muito abrangente.[63]

Os crânios de Jericó e as mais antigas máscaras de pedra que conhecemos iluminam-se reciprocamente (cf. p. 192ss., *infra*). Estas prestavam-se tanto à ritualização do rosto vivo como à «conservação» de um rosto que, ao invés, os defuntos perderiam (fig. 105, 106). Embora as máscaras tivessem sido elaboradas para serem envergadas por um corpo, foram fabricadas de tal modo que podem retirar-se do suporte corporal e contemplar-se, assim preservando a sua expressão. Existe, pois, uma relação entre máscara e retrato que o retrato de certas múmias egípcias torna muito claro (cf. p. 204, *infra*). No Egito, na era greco-romana, era costume atar retratos pintados sobre uma tabuinha de madeira frente ao rosto – os retratos de Fayoum –, no mesmo lugar em que até então a máscara plástica tivera a sua posição original (cf. p. 192ss., *infra*; fig. 117). Seguindo esta linha de raciocínio, podem entender-se os retratos em geral como máscaras que se tornaram independentes do corpo e foram transferidas para um novo suporte. Em sentido contrário, é possível ler o retrato na modernidade como máscara da recordação e da identidade social (cf. p. 172, *infra*). A representação do sujeito está intimamente ligada à questão da máscara que este enverga, portanto com a da imagem que essa máscara projeta. A máscara é simultaneamente meio e entidade imaginal, e de tal forma que o nosso olhar se revela incapaz de os distinguir na imagem que produzem.

Por fim, o corpo pintado e a máscara facial fornecem ainda uma outra chave para o fundo da relação visual que mantemos com imagens da mais diversa índole quando involuntariamente as animamos. Sentimo-nos olhados por elas. Esta troca de olhares que hoje se resume a uma operação unilateral do espectador, já foi uma verdadeira troca de olhares quando a imagem era gerada por uma máscara viva ou por um rosto pintado. Na imagem participavam, visível ou invisivelmente,

os olhos de outra pessoa, que através da imagem se apresentava ao espectador e respondia ao seu olhar. A recordação desta experiência imaginal é apropriada para a contrapor como corretivo ao olhar no espelho. Segundo Lacan, o «estádio do espelho» origina no sujeito uma transformação que é desencadeada pela recepção de uma imagem. Através deste acto, o sujeito não só se experimenta como um outro, mas torna-se sujeito mediante o controlo exterior da imagem que de si pode fazer.[64] Mas a tese de Lacan procede à generalização de uma concepção moderna de sujeito. Em contrapartida, na troca de olhares com a máscara e com o rosto pintado, tratava-se de um ritual que no trato com os deuses, com os antepassados ou os outros membros de uma comunidade, constituía a identidade social do espectador. Não é possível, pois, deduzir ou descodificar uma concepção antropológica da imagem só a partir do olhar no espelho. Pelo contrário, à luz deste contexto, o olhar no espelho esteve igualmente ao serviço dos controlos sociais, e a estes os modelos foram fornecidos pelas imagens oficiais dos papéis e das funções.

2.8. A IMAGEM DIGITAL

Em plena época dos meios digitais deixou de fazer sentido continuar a falar de suporte ou de meio portador. A partir do momento em que o meio se torna incorpóreo, suprime-se o vínculo físico entre imagem e meio, que foi a regra dos meios analógicos até à chapa fotográfica. No caso das imagens digitais, este vínculo dissimula-se por via da dissociação entre o aparelho da produção, a *«black box»* do computador, e o aparelho da percepção, o monitor. As imagens digitais armazenam-se invisivelmente na base de dados. Onde quer que apareçam, referem-se a uma matriz que já não é uma imagem. A sua medialidade tornou-se assim, ao mesmo tempo, alargada e descontínua, portanto inacessível e misteriosa no sentido técnico-conceptual de «valor discreto». Ao mesmo tempo, a imagem digital manipula e é manipulável pelo seu «utilizador». Se a fotografia foi, um dia, o «meio da representação que possibilitou a subsunção e análise de todos os outros meios»,[65] hoje este papel cabe ao computador, que produz e trabalha com a introdução de dados [*input*] e através de códigos digitais. As imagens são engendradas num hiper-meio, cujas informações abstratas se distinguem dos meios de tipo antigo, tal como as actuais bases de dados divergem dos

produtos físicos da cultura industrial. Emerge, pois, a questão de saber se o conceito histórico de meios poderá abarcar os meios digitais. Esta possibilidade é contestada por muitos teóricos da cultura digital, porque rejeitam qualquer comparação com os meios até agora existentes.[66]

Se o conceito de imagem está aqui em causa, pois, então, ele relaciona-se também com o conceito de imagem. Poderemos ainda falar, da mesma forma, de imagem, como se ela pudesse de ora em diante referir-se a um sujeito que na imagem expressa a sua relação com o mundo? A compreensão da imagem não se terá tornado apenas incerta do lado do meio, mas também do lado do corpo, quando, a par da sua existência tradicional, também se nega a percepção tradicional. É o que sucede com uma segunda posição crítica. Neste caso, o mundo virtual nega a analogia com o mundo empírico ao manejar a imaginação através de impressões transcorpóreas, embora estas impressões estejam, de forma contraditória, ainda ligadas às formas endógenas da nossa percepção. A utopia do ciberespaço explora o desejo de uma transcendência que conduziria para além do espaço dos corpos, o qual Margaret Wertheim mostrou na sua história cultural do espaço não ser de ontem.[67] Contudo, surgiu tanta confusão acerca do papel remanescente do corpo na percepção de imagens digitais, como a propósito da continuidade na medialidade das imagens. Nesta perspectiva, joga-se um conflito entre corpo e meio, que o hiper-meio digital teria ganho de antemão. Assim, teria chegado ao fim a história da imagem que tem sido praticada, o que inclui a história da imagem que para nós continua a fazer sentido. Restaria apenas a sua narração e descrição como se de uma arqueologia das imagens se tratasse.

Mas quem mais atentamente acompanhar o debate sabe que não é assim que as coisas se passam. Quando Lev Manovich afirma «que já não existe a imagem no sentido tradicional», pode levantar-se a objeção de que este «sentido tradicional» esteve sempre sujeito a uma dinâmica histórica, que continuamente o modificou. O próprio Manovich acaba por admitir que através da instalação de vídeo se abre o caminho para «uma nova relação» entre corpo e imagem que, assim, de novo solicita e envolve o corpo. Reconhece igualmente que, em geral, «continuamos a fixar os olhos numa superfície plana, rectangular, que se abre no espaço dos nossos corpos», como uma janela.[68] A representação da imagem permanece em grande parte ligada ao ecrã. Em sentido análogo, Éric Alliez vê

na imagem sintética a dissolução da clássica «ligação entre imagem, sujeito e objeto». Todavia, a «dependência ontológica da imagem relativamente ao objeto», trabalho em que o realismo se aplicou, constitui apenas uma variante no universo das imagens históricas e, de nenhum modo, a regra geral. A fotografia moderna deslocou o nosso olhar para uma história imaginal na qual não se trata de uma simples cópia das coisas. Por isso, Alliez acaba por conceder à imagem digital a capacidade para se «medir com todas as imagens e de se acomodar entre todas as imagens». Ao fim e ao cabo, conclui Alliez, a «imagem virtual» (mas, em rigor, o que é uma imagem virtual?) coloca-nos perante a «riqueza virtual» da imaginação que é endógena ao nosso corpo.[69]

A suposta crise do corpo pressupõe, como Alliez confirma, uma norma do corpo natural que é fruto de uma fenomenologia facciosa. O mesmo vale para normas como «o real» ou «a imagem», declaradas caducas com o mero intuito de anunciar com estrondo a excecionalidade da conjuntura contemporânea. Esta estratégia verifica-se com maior clareza ainda em relação ao «analógico», do qual se faz uma despedida prazenteira, como se ele fora o único sentido da produção imaginal. Nunca antes se assistiu a tanta analogia entre imagem e mundo como na moderna fotografia. Raymond Bellour fala da analogia de que a imagem é portadora como de uma grandeza sempre variável na qual se estabeleceu «o potencial de similitude e representação».[70] Visto que a similitude é, por seu lado, uma ideia, foi sempre e reiteradamente objeto de redefinição ao longo da história. «A natureza amplia-se através da analogia, ela redefine-se ainda pelo analogizável».[71] O que era «analogizável», ou seja, reproduzível, e o que dele se excluía, sempre dependeu da dinâmica histórica. Por isso, Bellour reconhece igualmente que o nosso uso da imagem digital é algo diferente do que a sua estrutura tecnológica sugere: mesmo «a imagem sintética persiste sempre vinculada ao que ela representa, quaisquer que sejam as condições de formação e de aparição da figura»,[72] o que significa que permanece relacionada com o utilizador e com os seus desejos imaginais, que se estendem desde a impressão sensorial háptica, ou da metáfora mística, até ao espaço hipereal e às simulações fabricadas no âmbito das ciências da natureza.

Sem prejuízo das reservas já manifestadas, não se contesta a novidade da imagem sintética no seio da história da imagem, sendo contudo necessário tomar

em consideração o utilizador e o seu comportamento receptivo. Bernard Stiegler abriu um caminho possível neste sentido, no seu ensaio sobre «a imagem discreta»,[73] onde afirma que «a imagem em geral não existe. A nossa imagem mental é sempre um resíduo» (*rémanence*), é «vestígio e inscrição» das imagens que os actuais meios de comunicação nos transmitem. Neste sentido, também a imagem digital serviria para analisar objetivamente o visível e propô-lo a uma síntese subjetiva. As imagens sintetizadas digitalmente geraram em nós imagens mentais diferentes das suas predecessoras. Um dos efeitos peculiares das crises no trato com as imagens foi a modificação crítica da nossa percepção: «Através do seu desenvolvimento, a técnica que interrompe um estado de coisas inaugura outro». O exame das «novas formas de «análise objetiva» e de «síntese subjetiva» do visível» que Stiegler propõe reveste-se, a este respeito, do maior interesse. Pela síntese, produzimos em nós uma imagem, ao passo que pela análise adquirimos um conceito da sua técnica medial. Tradicionalmente situava-se a técnica das imagens do lado da análise, e a percepção do lado da síntese; através da síntese, produzimos uma imagem mental, enquanto a análise nos propicia uma ideia da técnica medial que conduziu até nós a imagem. Só que este dualismo não basta, porque, no sistema dos aparelhos de imagem, ocorre uma síntese de tipo tecnológico, que o espectador absorve e interioriza na sua própria invenção imaginal (síntese). O espectador não só é portador, em relação à imagem analógica, de uma «fé no real» – a «crença no *ça a été*» da imagem –, a percepção passiva, mas também de uma leitura analítica dos meios e das suas tecnologias, «um certo saber intuitivo acerca das condições de produção das imagens», que ulteriormente marca a sua compreensão da imagem. Como insiste Stiegler, é justamente isto que uma vez mais se observa. «A tecnologia analógico-digital das imagens inaugura a época da percepção imaginal analítica da imagem-objeto. [...] *A evolução da síntese técnica* implica *a evolução da síntese do espectador*. Dito de outra forma, as novas imagens-objetos vão engendrar novas imagens mentais.» A digitalização abre ao espectador novas possibilidades, conclui o autor.

Nesta perspectiva, penso que se possa fundamentar antropologicamente a experiência contemporânea da imagem e, assim, encadeá-la na história humana da imagem. É apenas aconselhável não esquematizar em demasia. Não foi necessário aguardar pela tecnologia digital para proceder à desconstrução da

imagem e da sua verdade mimética, já que esta tarefa ocupou as vanguardas artísticas ao longo de todo o século XX. Basta recordar a história da colagem e da montagem (o que inclui a montagem de imagens e meios sobre o mesmo suporte imaginal), para identificar uma práxis analítica da percepção empregue pelas artes plásticas, que há muito tempo se despediram da simples imagem visual. Os *mass media* fizeram a sua parte para abalar a «confiança na imagem», ao substituí-la pelo fascínio de uma encenação medial, que exibe abertamente os seus efeitos e engendra uma realidade imaginal específica. No âmbito da imagem em movimento, a técnica de vídeo, ainda que se distinga da técnica digital, deu origem a uma forma temporal híbrida que concorreu para a desconstrução da imagem cinematográfica. O que a imagem digital prometia já estava preparado no treino do espectador. Por último, a imagem digital já não se pode isolar dos outros meios. Apoderou-se de tal modo da fotografia, do cinema, da TV e do vídeo, que o olhar que lançamos sobre ela é desde logo um olhar intermedial.

2.9. IMAGENS TÉCNICAS NA PERSPECTIVA ANTROPOLÓGICA

Ao lidar com as imagens técnicas, continua a privilegiar-se a descrição do seu modo de produção relativamente ao diálogo medial com um espectador, que para elas transfere os seus desejos imaginais e, nelas, experimenta novas práticas. O que contraria a mudança de perspectiva é o habitual esquema de pensamento como vem plasmado, por exemplo, nos escritos de Vilém Flusser, segundo o qual as imagens técnicas significam uma viragem radical graças à qual a nossa época se coloca em antítese relativamente à história das imagens de fabrico tradicional (o «*hand made*» dos artistas e artífices).[74] Mas tal antítese remonta muito mais longe na história. O desejo de reproduções autênticas foi desde há muito satisfeito por processos técnicos anónimos que, ao prescindirem da intervenção humana, prescindem ainda deste olhar, que só poderia ser um olhar do espectador. Em vez da habitual mimese, exigia-se uma garantia técnica de semelhança. A falta de confiança na fiabilidade das imagens, e consequentemente também na sua eficácia, constituiu o impulso antropológico para a invenção e a descoberta de técnicas imaginais que não podem errar porque caracterizadas por procedimentos automáticos.

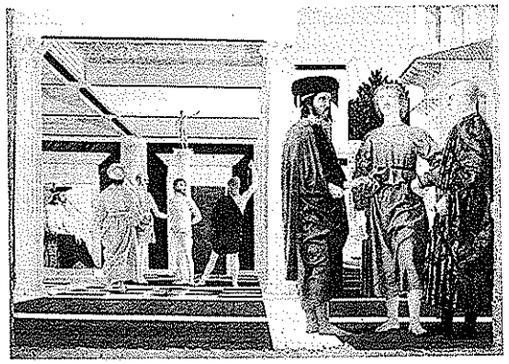


Fig. 16. Piero della Francesca, *A Flagelação de Cristo*, c1455. (Perspectiva com integração de janela.)

De forma paradoxal, foi justamente o corpo, para dar um exemplo, que suscitou técnicas destinadas a garantir o seu registo, em moldes diferentes das imagens usuais. Georges Didi-Huberman organizou uma exposição dedicada à impressão e à moldagem, ou seja, à cópia indicial do corpo inteiro ou de partes separadas.[75] Alarga-se, assim, a escala das variantes imaginais que desempenham um papel no discurso da imagem. Contam-se entre estas as máscaras funerárias ou as máscaras de vivos, bem como as pegadas ou as sombras na parede, fixas como imagens, de modo a recordar a presença e a testemunhar quanto à realidade de um corpo. Com a autoduplicação do corpo pretendia-se transferir a sua força aurática para a reprodução, que devia operar em seu lugar e da mesma maneira. Ao longo de séculos, a cristandade peregrinou até Roma para, pelo menos uma vez na vida, contemplar um sudário sobre o qual estava impressa, de modo semelhante a uma reprodução fotográfica, uma imagem com os traços do rosto de Jesus.[76] O processo técnico de reprodução em causa distingue-se profundamente das representações habituais de Jesus, que compreendiam um amplo grau de liberdade interpretativa.

As imagens técnicas representam uma tradição antiga, se nos limitarmos tão-só a ampliar o conceito da técnica. A fotografia insere-se nesta tradição; mas não conseguiu satisfazer a expetativa imaginal porque, na sua evolução técnica, apareceram sempre novas fronteiras para a análise visual do mundo. Hoje, por-

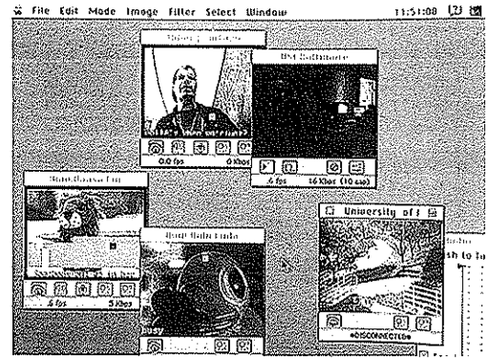


Fig. 17. Lev Manovich. *Ecrã de computador com diferentes janelas*, c1996.

que são outras as perguntas que dirigimos à estrutura do mundo físico, buscamos imagens analíticas de um novo tipo, como as da *imaging science*. A simulação e a animação que, enquanto realizações da fantasia, constituem uma parte da herança antropológica, são confiadas a processos técnicos que concorrem para dilatar as fronteiras da imaginação. Abre-se pois um novo campo de investigação que, no âmbito da cultura ocidental, não começa só com a fotografia e o cinema, mas já com a pintura do Renascimento, a qual, enquanto construção de um campo visual rigorosamente calculado, se integra no prelúdio das imagens técnicas.[77]

Por isso, Lev Manovich fez da pintura o ponto de partida da sua arqueologia do ecrã actual.[78] Nesta unidade simbólica do olhar, a moldura gerava no espectador a ilusão de dominar de forma soberana a percepção do mundo. A perspectiva, com o seu cálculo matemático, transformava o mundo num mundo de aparências, pelo que o novo meio (não se confunda com a imagem em madeira dos ícones) foi comparado por Leon Battista Alberti com uma «janela»,[79] o que naturalmente só poderia ser uma janela virtual (fig. 16). Esta reproduzia o olhar estandardizado que o corpo do espectador lançava sobre o mundo. Como se tratava de um meio do olhar, e não de um meio do corpo, plasmou a noção de imagem da modernidade. Diferentemente do livro impresso, o quadro tornou-se um dos meios dominantes da cultura ocidental, e não apenas no domínio da arte (fig. 17).

Ao espectador, que através deste meio exercitava o olhar para o mundo, o quadro solicitava um esforço de abstração, porque negava a sua própria superfície para simular, por «detrás», um espaço visual que, graças à projeção do espectador, se substituía ao lugar em que este se encontrava. Assim, poderia falar-se de um «meio incorpóreo», que transpõe o mundo corporal para uma imagem. A ligação física da imagem ao meio só poderia existir na proporção de 1:1. Diferentemente do actual ecrã vídeo, a pintura exigia para cada imagem um suporte específico. Por isso, o universo das imagens de então só podia desdobrar-se de modo sucessivo, ou seja, como uma coleção virtual de todas as pinturas. Por outro lado, o mesmo meio englobava tipos de imagens muito heterogéneos, indo desde a ilusão de uma natureza morta, com frutas em decomposição, até à ficção de um céu com deuses da Antiguidade, em que nenhum espectador acreditava. Não era a qualidade técnica, mas o uso cultural, que definia o meio na sua história. Face ao quadro, o espectador não apenas exercitava o olhar sobre o mundo como ampliava a sua imaginação. Por ser um meio ocidental, a pintura tem o seu lugar histórico não só na arquitetura do Ocidente, com a sua antítese de espaços interiores fechados e vistas de janela (fig. 82), mas também na concepção ocidental do sujeito, que se sente em oposição ao mundo.[80]

A fotografia, por mais que tenha continuado o campo visual emoldurado, nasceu do protesto contra o conceito imaginal de pintura. Não é um meio do olhar, que ela substitui pela câmara, mas um meio do corpo, que gera uma sombra real e permanente. Mas se no momento da exposição esta sombra é fixa, ela separar-se-á do corpo no momento a seguir, em que se apresenta ao olhar do espectador. Na fotografia, o movimento da vida fixa-se num instante, qual recordação perdida, o que diferencia a imagem parada da cultura ocidental das representações que noutras culturas continuaram ligadas, durante mais tempo, ao ritual em movimento ou à dança.[81] A fotografia empresta à imagem cinematográfica a analogia corporal; a ficção constituída pela exibição cinematográfica colmata a lacuna da fixidez, através da simulação do movimento. O fluxo temporal no cinema vive da montagem, que assegura a unidade ao longo da ação fílmica, por um lado, compondo «planos», por outro, jogando com uma outra forma medial. Com efeito, a unidade fílmica passa pelo jogo coordenado das imagens cinematográficas com as «imagens virtuais» do espectador, que provêm tanto das suas recordações e dos seus sonhos como do seu treino medial no cinema. Desta forma, repete-se o duplo sentido antropológico das imagens internas e externas, que reiteradamente ocupou a teoria do cinema.

A imagem em movimento, que entretanto se disseminou através do vídeo e da animação por computador, revela-se fulcral para a elaboração de uma teoria da imagem. Raymond Bellour utiliza a metáfora da «dupla hélice» para associar as duas modalidades «através das quais a analogia é ameaçada e remodelada»: a fotografia e a restituição do movimento. «É assim que entre as imagens se passam tantas coisas novas e indecisas, também porque nós passamos com maior frequência pelas imagens, e ainda porque elas passam mais profundamente por nós, circulação cujos efeitos há que indagar», escreve Bellour, que inopinadamente revela a problemática da noção de imagem.[82] Através da ideia de «passagem» entre as imagens, Bellour torna manifesto o rombo que os novos meios técnicos produziram nas definições de imagem de que dispúnhamos. Outros problemas sobrevêm à luz da psicologia da percepção, quando Deleuze, na sua teoria cinematográfica, traz à baila «o esquema sensório-motor», com o qual se relacionam as imagens do sonho e da memória.[83] Como não podemos ver de outro modo exceto com o nosso olhar em movimento, com o qual também tacteamos a superfície das imagens fixas (oferecem ao nosso olhar instável o repouso que possibilita uma sucessiva apropriação semântica), a distinção entre imagens móveis e imóveis constitui uma determinação extrínseca à técnica medial, determinação que só em parte capta a interação efetiva de imagem e espectador (a sua consciência e as suas imagens interiores).

Uma outra discussão desenvolve-se em torno do argumento do corpo imóvel, preso na sala de cinema ou diante do ecrã, que passa pela experiência de um mundo em movimento na imagem. A este respeito, Lev Manovich fala de um «ecrã dinâmico» que exige a imobilidade do espectador. No cinema o seu olhar está ligado à câmara móvel, que o transporta para o espaço virtual.[84] Mas a imagem móvel e o corpo imobilizado, cujo olhar se move ao ritmo da imagem, constituem, mais uma vez, uma condição externa que se inscreve sobretudo no contexto da percepção. Assim, permanece em aberto a questão sobre as imagens que surgem no espectador e se para elas já dispomos de conceitos adequados. Normalmente, quando falamos de imagens, ou falamos apenas de meios, ou

Fig. 18. Bill Viola, *Slowly turning narrative*, 1992.

tão-só da produção imaginal interior, desligada das condições mediais. Uma vez mais, o triângulo imagem-meio-corpo persiste desmembrado e incompleto.

Desde os anos sessenta que os artistas encaram o corpo como o fulcro de uma nova estética. A arte dos meios apela para uma experiência corpórea holística, que não restringe o espectador ao sentido distante do olho. O espectador apreende a sua própria percepção. A perturbação deliberada do fluxo perceptivo em espaços escuros obriga-o a substituir o consumo passivo de imagens pela atenção semântica. No trabalho *Slowly turning narrative* [*Narrativa a girar lentamente*], que Bill Viola criou em 1992, dois projetores lançam imagens sobre um ecrã giratório. Numa das faces, que é espelhada, projeta-se uma sequência imaginal caótica, tal como habitualmente a recebemos do mundo, ainda não censurada (fig. 18). No outro lado, pelo contrário, aparece um rosto no qual não se consegue ler o que ele vê, e todavia sabemos que todas as imagens têm aqui o seu lugar. O girar do ecrã, entre a torrente imaginal descentrada e o rosto centrado, reduz a polaridade do mundo e da percepção à evidência de uma metáfora: é entre estes dois campos que surgem as nossas imagens. Em entrevista, o artista critica o desinteresse pelo corpo enquanto órgão inato da percepção. O trato e a convivência de Viola com o espaço, o espelho e o som relembram rituais antigos, para os quais, um dia, se inventaram as imagens.[85]

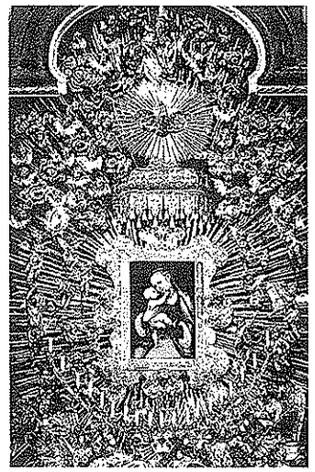
2.10. QUESTÕES INTERMEDIAIS

Nos dias de hoje, as imagens perderam os lugares de destaque onde, outrora, aguardavam o nosso olhar. É assim que, em plena mole das novas vias e canais de comunicação, reclamamos para elas um possível lugar de encontro. Mais uma vez insisto que não somos vítimas das novas tecnologias, mas, como amiúde aconteceu na história dos meios da imagem, estamos atentos e abertos ao que elas têm para nos revelar. Hoje, através dos dispositivos eletrónicos, está a constituir-se uma memória de imagens fixas que, em alguns casos, provêm de longe. Muitas vezes, os novos meios são apenas o espelho novamente polido da lembrança, e neles as imagens antigas sobrevivem de um modo diferente do que acontece nos museus, nas igrejas e nos livros. É assim que na fronteira entre os meios imaginais actuais e antigos surge uma nova dinâmica, susceptível de trazer para a cena imagens de que nos esquecemos.

A torrente de imagens que inunda o nosso quotidiano visual convida-nos a contemplar as «imagens mortas» de outrora com os olhos da veneração e da lembrança. Tal já aconteceu, na época da Contra-Reforma e do Barroco, quando, de forma nova e polémica, se reativaram os antigos ícones. As «imagens profanas» – como em 1582 lhes chamou o teórico dos meios e cardeal Gabriele Paleotti –, isto é, os ícones antigos, foram nostalgicamente encenados no quadro de uma arte decorativa teatral.[86] Os grandes retábulos expressamente construídos, em Roma ou Veneza, para a reapresentação dos ícones, não foram mais do que as instalações dessa época (fig. 19). As artes renascentistas, que então se apreendiam como novos meios, exibiam de forma tão ostensiva o virtuosismo da ilusão e estavam tão abertamente ligadas à demonstração da arte, que deixaram de responder à concepção tradicional de imagem da Igreja. Utilizaram-se, por isso, para a decoração dos altares, aos quais regressaram as auráticas relíquias imaginais. Chegou-se, deste modo, a um curioso dualismo entre imagens. Rubens foi o primeiro a construir um dispositivo capaz de suscitar um olhar intermedial, ao pintar em Roma em 1608, o grande quadro para o altar da Chiesa Nuova, que ocupou o lugar de uma antiga mas modesta imagem milagrosa. A sua encenação culmina num mecanismo giratório que, a meio da pintura, permitia em ocasiões especiais abrir uma janela para se ver o ícone antigo (fig. 20).

Com esta arte da instalação iniciou-se uma nova era. No momento em que os espaços interiores do Barroco exibiam todo o seu virtuosismo e com muita arte ludibriavam o espaço real das igrejas, os ícones originais desde há muito venerados viam-se reinvestidos dos poderes da imagem. Apesar de a situação ser verdadeiramente museal, os ícones preservaram, no seio de um novo ambiente visual e artístico, a memória do carácter ontológico da imagem sacra.[87] A medialidade das imagens e a técnica dos meios estabelecem relações complexas que resistem à redução a uma fórmula simples. Nem sempre uma invenção técnica desencadeou uma nova percepção. Pelo contrário, por vezes, ela foi o resultado de uma mudança no modo de olhar que então procurou para si um novo meio. É possível entender assim também a origem da fotografia, como Peter Galassi mostrou na sua exposição *Before Photography* [*Antes da Fotografia*]. O olhar fotográfico tinha sido preparado pela pintura. A proposta de motivos visuais anónimos e não orientados anunciava, já no final do século XVIII, a necessidade de uma representação mais arreigada do mundo do que, até então, se exigira às imagens.[88] No outro extremo da história da fotografia, a chamada pós-fotografia aplica-se a desfazer o seu sentido tradicional. Em vez de produzir imagens analógicas do mundo, alarga o poder de disposição sobre as imagens no reino virtual, onde as imagens-impressões [analógicas] são despojadas da sua força (fig. 68). Na sua versão digital, a fotografia adquire carácter intermedial, porque as imagens assim geradas recordam o meio fotográfico sem contudo derivarem da mesma técnica.

A intermedialidade é uma prática difundida na arte contemporânea, onde é habitual a contemplação da obra ser acompanhada por uma reflexão quanto aos meios empregues. O mesmo acontece com o cinema de Jean-Luc Godard quando ele introduz a comparação com a pintura (*Passion*, 1982) ou com a linguagem poética (*La Nouvelle Vague*, 1990), para delas distanciar o cinema e a sua «linguagem imaginal». Desde há muito que pintores como Gerhard Richter utilizam a fotografia amadora que transferem para a pintura, aplicando sobre um meio antigo um pseudo-olhar técnico. Régis Durand fala de um «*ready made* pintado», porque as fotografias que Richter utiliza «o libertam do peso da experiência pessoal e o levam a participar numa história coletiva da percepção contemporânea».[89] O vídeo-artista Nam June Paik figurou a imagem intermedial e



19

20

Fig. 19. Lucas Cranach, o Velho, *Santa Maria de Succor*, c1530. (Imagem miraculosa colocada em altar barroco.)
Fig. 20. Peter Paul Rubens, *A Nossa Senhora de Vallicella*, 1606-08.

converteu-a em enigma, ao criar a sua famosa instalação do *TV Buda*, que explora este tema justamente através de uma metáfora intemporal. Diante de uma TV está sentada uma antiquíssima imagem em madeira de Buda, que é projetada ao vivo por uma câmara de vídeo no monitor de um aparelho de televisão, de forma que para nós uma imagem se reflete na outra. Não é o Buda sentado que se contempla no espelho do monitor; pelo contrário, nós, como espectadores, vemos que dois meios (a escultura e a imagem em vídeo) se refletem de tal modo um no outro que oferecem a mesma imagem.

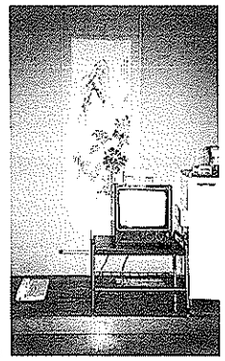
A intermedialidade, um motivo incontornável para qualquer história dos meios, levanta e provoca de *per si* a questão das imagens. Convoca imagens, que conhecemos e recordamos a partir de outros suportes e pressupõe a consciência da coexistência ou rivalidade entre diferentes meios. É graças aos novos meios que o olhar se afina em relação às características descuradas dos meios antigos: Marshall McLuhan deu a esta constatação a melhor formulação no seu estudo «Environment and Anti-Environment».[90] A persistência de certos meios foi frequentemente assegurada pela via da autocitação: as imagens assim transmitidas adquiriam o carácter de reminiscência, embora fossem novas. De resto, a inter-

medialidade não é mais que uma variante particular da interação entre imagem e meio, em que frequentemente se dissimula o enigma do ser e do aparecer que impera no mundo das imagens. Sem dúvida que estas estão sujeitas à lei da aparência e, todavia, afirmam o seu ser no mundo dos corpos através do meio em que encontram o seu lugar no espaço social. A história dos meios-suportes nada mais é do que uma história de técnicas simbólicas, nas quais se geram imagens. E é ainda, por conseguinte, uma história das ações simbólicas que designamos como percepções, no sentido de um comportamento cultural coletivo.

2.11. QUESTÕES INTERCULTURAIS

A questão da imagem ainda não se acometeu verdadeiramente enquanto ela não tiver embatido nas fronteiras que, no pensamento imaginal, nos separam de outras culturas. Habitualmente, encontra-se fechada numa tradição de pensamento em que as experiências ocidentais com a imagem estabelecem e antecipam um horizonte invisível da fantasia e também do esforço ou trabalho conceptual. A imagem só poderá legitimar um conceito antropológico num enquadramento intercultural em que seja possível enunciar o conflito entre o seu conceito genérico e as convenções culturais, das quais vive a formação de conceitos. Os meios da imagem - o quadro na Europa ou a imagem de rolo (fig. 21) e o biombo na Ásia (fig. 22) - também intervêm na sua interpretação regional.[91] Por último, é necessário tomar em conta as vicissitudes da história cultural do corpo, por exemplo, no processo de abstração que afetou, na modernidade, tanto os corpos como as imagens.[92]

A história do chamado «primitivismo» fornece a demonstração por excelência dos choques que ocorreram com outras tradições imaginais ao longo da era moderna da arte ocidental.[93] As máscaras africanas, que os artistas descobriram nas lojas de Paris no início do século XX, foram por eles saudadas como modelos da sua própria estética. O carácter artístico separou-se assim de tal modo da antiga função imaginal que das máscaras restou a forma vazia, referida apenas a si mesma. Esqueceu-se que as máscaras eram transportadas por corpos, que através da dança ritual se transformavam em imagens (fig. 23). Aos colecionadores ocidentais não lhes ocorria apreender os corpos vivos como uma



21

22

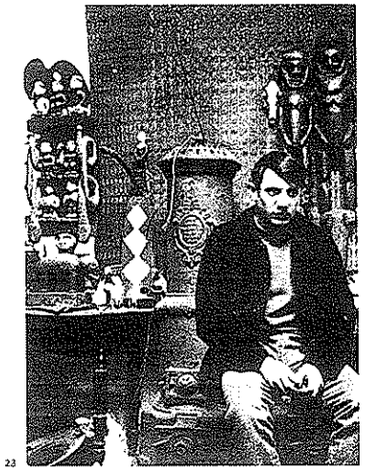
Fig. 21. Hans Belting, *Quarto de hotel com rolo pintado e TV, no Japão.*
Fig. 22. Qiu Ying, *Pintura chinesa com biombo*, séc. XVI.

imagem. O meio africano no qual se tinham gerado imagens no corpo deu lugar ao objeto estético. No entanto, a depuração iconoclasta da máscara, da imagem que ela gerava no corpo suporte, gerou uma insatisfação: a mera visão de formas já não bastava, queria experimentar-se o significado. Os surrealistas reagiram a tal vazio, equipando as máscaras de interpretações psicanalíticas e outras, pelas quais elas se tornaram símbolos dos seus propósitos específicos.

O relato que Aby Warburg fez do ritual da serpente dos índios Pueblo, que ele visitou em 1895 na América do Norte, atesta o embate com uma prática da imagem estranha que, ao longo da sua vida, o tornaria no historiador da arte mais sensível à questão da imagem. Iniciara a viagem já entediado com a «história da arte estetizante», cujo «formalismo» não fazia justiça à imagem.[94] O conceito de símbolo ajudou o jovem viajante a inserir provisoriamente a prática imaginal dos índios no seu mundo conceptual (fig. 24). Na cerâmica dos Pueblo constatou «a influência da técnica espanhola medieval», que lhes fora trazida pelos jesuítas no século XVIII. No entanto, uma tradição autóctone emergiu da decoração dos índios e do ritual da serpente. Se bem que Warburg reconheceu na serpente um símbolo que lhe era familiar de muitas outras culturas, a dança com a serpente viva constituía para ele o acesso a um novo tipo de imagem. Esta inusitada experiência, por muito fugaz que tivesse sido, deixou uma marca indelével no seu pensamento. Os seus estudos sobre o Renascimento italiano dão disso mes-

mo um testemunho eloquente, ao intentarem explanações das imagens que ainda ninguém tinha ousado. Sob o termo de «sobrevivência» Warburg interpretou o encontro com os Antigos como um problema intercultural e, com subtileza, impugnou a genealogia oficial da cultura ocidental e as suas construções históricas naturalizadas: a «migração» das imagens antigas levantava a questão de saber se elas, no Renascimento, ainda significariam a mesma coisa. Na clínica de Kreuzlingen, onde proferiu a conferência sobre «o ritual da serpente», ultrapassaria o sortilégio das imagens, imagens estas que intentara interpretar cientificamente. Nessa ocasião, disse para si mesmo e aos ouvintes que deixaria para trás o obscuro reino da serpente e regressaria à clara luz do sol (da razão ilustrada).

Quatrocentos anos antes os conquistadores espanhóis já tinham feito uma experiência intercultural de outro tipo, ao descobrir entre os índios imagens que não só lhes eram estranhas, mas contradiziam ainda o seu próprio conceito de imagem. Enquanto os portugueses, na mesma época, batizavam em África os ídolos com o nome de «feitiço» [de «feito» ou «artificial», de que derivará «fetiche»], para eles corrente e habitual, os espanhóis no México falaram de *«cemiés»*, deixando assim em aberto se tais objetos seriam de todo imagens e não apenas coisas para uso mágico (fig. 25).[95] Já a descrição do que se ofereceu aos seus olhos levantou aos cronistas da época problemas vários. O conceito inadequado de ídolo impediu toda a compreensão efetiva das imagens. Por isso, Cortéz não hesitou em destruir os ídolos e, no mesmo lugar, substituí-los por imagens cristãs, quando quis colonizar os índios, inclusive no seu imaginário coletivo. O ídolo era ídolo «só para o olhar espanhol» e, como negação ilícita, ameaçava a imagem cristã.[96] As imagens não eram somente imagens: enquanto representações, punham em causa o fundo da fé e da unidade universal no cristianismo. Os espanhóis tinham recentemente acabado de reconquistar o sul do seu país ao Islão – era assim que eles viam as coisas –, e agora aplicavam a mesma energia lutadora na exportação da sua cultura para o Novo Mundo. Como Serge Gruzinski mostrou em relação ao caso do México, através de uma admirável exposição, a história da colonização foi sempre também uma «guerra das imagens». Revelou ainda as guerras que deflagraram no seio do clero cristão, sobre o modo como se deveria lidar com as imagens autóctones. A contenda ultrapassou-se aplicando um boa dose de tolerância de cariz humanista ocidental, consistindo em tratar o uso



23

24

Fig. 23. *Picasso com figuras africanas no atelié*, 1908.
Fig. 24. *Aby Warburg entre os índios Pueblo*, 1895.

imaturo e regressivo dos ídolos como algo de «exótico, primitivo e sem história».

Neste face-a-face intercultural entraram em conflito tradições imaginais igualmente separadas ao nível da relação entre escrita e imaginalidade. «Na Europa, sob o influxo do modelo fonético, a escrita entendeu-se como imitação da palavra e a pintura como reprodução do mundo visível, o registo fiel das aparências. Na China, pelo contrário, onde a escrita não se reduz a uma representação da palavra, a pintura constitui um campo que se encontra com o mundo visível numa relação de contacto e de analogia, e não numa relação de redundância e de reprodução. A América Central constitui ainda um outro caso. Assim como a expressão gráfica na China se subtrai ao modelo da escrita fonética e, portanto, não se há-de separar claramente da pintura, também os espanhóis sentiram algo de semelhante, ao identificarem alternadamente a escrita pictográfica dos índios como *pintura* ou como *libro*».[97] Mas as imagens pré-colombianas assemelhavam-se tão pouco à reprodução mimética do mundo, como eles as entendiam, que os franciscanos, com ousadia e oportunismo, transferiram o conceito nativo de *ixiptla* para a imagem cultual cristã, a fim de imporem na colónia uma simetria entre as suas próprias imagens e as imagens dos outros.

Talvez este excurso suscite a impressão de se afastar do tema, porque remete para outra época. Mas o exemplo continua a ocupar os etnólogos e os historiadores da arte. Nele pode ler-se algo mais do que a simples colonização de outras culturas por meio das imagens. O encontro com culturas que se regem por concepções icónicas diferentes da nossa tem um impacto imediato na nossa própria compreensão das imagens, enquanto manifestação de identidade coletiva. Nas imagens «dos outros» lida-se sempre com imagens de outra índole, que se excluem do discurso próprio, standard, sobre a imagem e que se reconhecem, quando muito, como estado anterior de uma longa «evolução». Mas nos debates sobre as imagens, e apesar da diferença e diversidade com que elas se apresentam, é estimulante e atrativo, para a apreciação antropológica, reconhecer delimitações, idealizações e mal-entendidos, que levam a questão das imagens a resistir a um tratamento puramente científico e a reconhecê-la como expressão da experiência imaginal no seio das culturas particulares. Desde logo, não há ideia ou concepção de imagem que não seja o reflexo e a expressão da sua experiência e da sua prática numa determinada cultura. A este título, o discorrer sobre imagens é um outro modo de olhar para as imagens que já se interiorizaram. Assim, as famosas barreiras de pensamento não são mais do que, à sua maneira, confissões.

2.12. UM BALANÇO INTERCALAR

Na época pós-colonial, o debate sobre as imagens já não suscita guerras, exceto sobre imagens de outro tipo. Entre nós, a sua politização e democratização é apenas mais uma fase da sua história. É possível observar-se o que se passou no México onde, após a declaração da independência, a velha imagem cultual da Virgem de Guadalupe, símbolo do domínio colonial de outrora, foi transformada em símbolo nacional do novo Estado (fig. 26). Sem qualquer alteração na sua aparência, numa época nova identificou-se com uma diferente compreensão da tradição e foi vista com novos olhos. O imaginário coletivo modificou o olhar perante a mesma imagem. Com esta observação levanta-se, mais uma vez, a questão da imagem que se corporaliza numa obra e a imagem que os espectadores dela têm ou fazem. Com tais formulações caímos na ratoeira da linguagem. E, contudo, é legítimo levantar a questão da imagem na parede e da imagem na

25

26

Fig. 25. *Zemí*, figura haitiana do período pré-colombiano.
Fig. 26. *Imagem miraculosa da Virgem de Guadalupe*, c1550.

cabeça, que não pode reduzir-se à questão das regras de jogo da percepção. Novas imagens desalojam as antigas imagens não só da parede, mas também das cabeças, e nem sequer é evidente quando uma coisa ou outra acontece e como é que uma alastra à outra.

A imagem na cabeça não pode distinguir-se da imagem na parede de modo tão claro como sugere o esquema dualista. Sonhos, visões e lembranças são unicamente sintomas externos desta relação recíproca inexaurível (cf. p. 96, *infra*). O meio desempenha um papel fulcral, porque desde logo ele nos faculta uma noção que permite evitar que confundamos a imagem na parede com uma coisa. Porém, o termo «meio» não é inequívoco. Se quiséssemos traduzir espacialmente a relação entre imagem e meio, então o meio de nenhum modo se interpõe entre nós e a imagem exterior. É antes o contrário que se passa; a imagem, no acto de contemplação, permuta-se entre o meio e nós. O meio fica onde está, enquanto a imagem, por assim dizer, vem até nós. De novo se torna patente quão difícil é determinar o conteúdo do conceito de imagem. Isto vale, por fim, também para o conceito metafórico de imagem (uma imagem de algo ou para algo) e para a sua ligação à imagem concreta, com a sua forma de produção e a sua forma temporal.

Qualquer antropologia da imagem depressa constatará que as imagens evocam e conjuram continuamente diferentes e novas imagens, porque as imagens

são apenas respostas contingentes e, assim, desajustadas das necessidades das gerações sucessivas. Por isso, após cumprida a sua função, cada imagem induz uma nova. Mas, no fundo, não é evidente o que possa ser uma nova imagem, uma vez que qualquer imagem antiga já foi nova. Com frequência fica-se com a impressão de que uma imagem é nova apenas porque utiliza um novo meio ou reage a um novo comportamento percetivo. Sem dúvida que uma «história da imagem» encontrará nos meios e nas técnicas da imagem a sua forma temporal mais segura, no entanto, nenhuma antropologia cairia no erro de investigar as imagens sem considerar a história da sua produção. A discussão dos meios é apropriada justamente para desdobrar um conceito de imagem, que não se deixa absorver nos contextos técnicos. As imagens constituem formas historicamente contingentes, mas respondem ainda a questões intemporais, razão pela qual os homens as inventaram e incessantemente as reinventam. Mesmo que se considere que o imaginário coletivo é uma construção histórica, a dimensão antropológica da imagem permanece uma questão em aberto. Com a abordagem aqui esboçada pretendemos contribuir para libertar o conceito de imagem dos tradicionais e acanhados padrões de pensamento em que ele se encontra encurralado nas distintas especialidades ou disciplinas académicas.

---

1 Numa perspectiva filosófica: O. R. Scholz, *Bild, Darstellung, Zeichen*, K. H. Barck, *et al.* (ed.), *Aisthesis*, A. Müller, *Die ikonische Differenz*, U. Hoffmann, B. Joerges e I. Severino, *LogIcons*, B. Recki e L. Wiesing, (ed.), *Bild und Reflexion*, R. Brandt, *Die Wirklichkeit des Bildes*, e J. Steinbrenner e U. Winko, *Bilder in der Philosophie und in anderen Künsten und Wissenschaften*. Numa perspectiva mais histórica: M. Barasch, *Icon*, e L. Marin, *Des pouvoirs de l'image*. Numa perspectiva histórica das técnicas e dos meios: J. Aumont, *L'Image*, G. Deleuze, *A Imagem-movimento* e *A Imagem-tempo*, V. Flusser, *Für eine Philosophie der Fotografie*, R. Durand, *Le Temps de l'image*, e K. Sachs-Hombach e K. Rehkämper *Bild-Bildwahrnehmung-Bildverarbeitung*. Numa perspectiva da história da arte e da iconologia: E. Panofsky, *Studies in Iconology*, E. Kaemmerling, *Anthropologie nach dem Tode des Menschen*, W. J. T. Mitchell, *Picture Theory*, mas ainda, D. G. Oexle, *Der Blick auf die Bilder*, E. H. Gombrich, *Art and Illusion* e *The Uses of Images*. Cf. igualmente H. Belting, *Bild und Kult*, e V. Stoichita, *Das selbstbewußte Bild*. Para análises gerais e questões interdisciplinares: G. Didi-Huberman, *Devant l'image*, e a obra conjunta *Destins de l'image*, A. Gauthier, *L'Impact de l'image*, e sobretudo os seus contributos contidos em G. Boehm, *Was ist ein Bild?*. Cf. ainda R. Debray, *Vie et mort de l'image*. Sobre a «visual culture»: W. J. T. Mitchell, *Picture Theory*, e N. Bryson, *Visual Culture*. Sobre a imagem nas ciências da natureza, ver nota 29, *infra*. Na visão da história dos meios: J. Crary, *Técnicas do Observador*, e B. M. Stafford, *Good Looking*, bem como o volume de O. Breidbach e K. Clausberg (ed.), *Video ergo sum*.

2 Para não recorrer ao galicismo habitual «imagético» e de modo a evitar a recorrência de «imagem», «na imagem», «da imagem», etc, utilizou-se o adjetivo «imaginal», relativo à imagem e não à imaginação, resgatado do latim pós-clássico (lat. *imaginalis*, e.g., aparece no *De Trinitate* de Santo Agostinho) e que já surge no *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. A partir de «imaginal», adopta-se ainda «imaginalização», para verter *Bildwerdung* e indicar o processo de «tornar(-se) imagem», «transformar em imagem». *N.T.*

3 Cf. o cap. 3 («O lugar das imagens»), *infra*. Para uma visão antropológica próxima do meu ponto de vista, cf. sobretudo D. Freedberg, *The Power of Images*, G. Didi-Huberman, «Pour une anthropologie des singularités formelles» e *Phasmes*, T. Macho, «Gesichtsverluste», «Vision und Visage» e «Das prominente Gesicht», H. U. Reck, «Zur Programmatik einer historischen Anthropologie der Medien», no ramo mais restrito da antropologia, cf. sobretudo V. Turner, *The Anthropology of Performance*, S. Gruzinski, *La Guerre des images...*, e, com várias obras, M. Augé, *Pour une anthropologie des mondes contemporains* e *La Guerre des rêves*, e ainda H. Plessner, *Ausdruck und menschliche Natur*. Cf. igualmente W. Müller-Funk e H. U. Reck, *Inszenierte Imagination*.

4 Cf. G. Boehm, *Was ist ein Bild?*, com uma seleção de autores, que atendem aos artefactos de imagens, e ainda W. J. T. Mitchell, *Picture Theory*, e L. Marin, *Des pouvoirs de l'image*.

5 Agradeço este conceito, com a sua polémica contra uma metafísica da imagem, às conversas com P. Weibel. Cf. ainda W. Seitter, *Physik des Daseins*.

6 B. Stiegler, «L'image discrète», p. 182.

7 A este respeito J. von Schlosser, *Tote Blicke*, p. 119ss., com recurso a A. Schopenhauer, *Parerga und Paralipomena*, 1851, § 209. O idealismo alemão legou-nos uma forte tradição no conceito de imagem.

8 U. Fleckner (ed.), *Die Schatzkammern der Mnemosyne*, com uma coletânea de textos sobre teoria da memória. Cf. ainda os trabalhos de A. e J. Assmann sobre este tema e, relativamente à teoria de Platão, I. Därmann, *Tod und Bild*, p. 19ss.

9 *Entkörperlichung*, i.e. *Ent-körperlichung*, ou des-corporalização. Cf. nota 14, no cap. anterior, a respeito de corporalização.

10 A discussão medial encontra-se ainda muito fracionada. Cf., a propósito, os trabalhos de F. Rötzer, *Digitaler Schein*, M. McLuhan, *Reflections on and by M. McLuhan*, H. U. Reck, «Zur Programmatik einer historischen Anthropologie der Medien», W. Faulstich, *Das Medium als Kult* e *Medien zwischen Herrschaft und Revolte*, H. Bredekamp, «Das Bild als Leitbild. Gedanken zur Überwindung des Anikonismus», G. Boehm, «Vom Medium zum Bild», e Y. Spielmann e G. Winter, *Bild-Medium-Kunst*. Sobre o corpo como parte determinante do Si mesmo, cf. M. Merleau-Ponty, *Phänomenologie der Wahrnehmung*, p. 178ss., e M. Merleau-Ponty, *Das Auge und der Geist*, p. 13ss.

11 A este respeito, ver U. Eco, *Einführung in die Semiotik*, O. R. Scholz, *Bild, Darstellung, Zeichen*, e A. Schäfer e A. Wimmer (ed.), *Identifikation und Repräsentation*. Cf. E. Kaemmerling, *Bildende Kunst als Zeichensystem*, M. Iversen, «Models for a semiotics of visual art», G. Mayo (ed.), «The Verbal and Visual Sign», e M. Schapiro, «Über einige Probleme in der Semiotik der visuellen Kunst», p. 253-274.

12 E. H. Gombrich, *The Uses of Images*, p. 50ss.

13 E. Panofsky, *Studies in Iconology*, e «Ikonographie und Ikonologie», p. 207ss.

14 W. J. T. Mitchell, *Iconology*, e *Picture Theory*, p. 4 e 11ss.

15 T. Hetzer, *Zur Geschichte des Bildes von der Antike bis Cezanne*, p. 27ss.

16 M. Diers, *Schlagbilder*, p. 30ss. Cf. C. Schoell-Glass, «A. Warburg's late comments on symbol and ritual», p. 621ss. Ver ainda, *Akten des internationalen Symposiums*, com ulterior bibliografia.

17 Cf. a nova edição do texto em A. Warburg, *Ausgewählte Schriften und Würdigungen*, p. 401ss. e sobretudo p. 414.

18 E. Cassirer, «Der Begriff der symbolischen Form...».

19 E. Cassirer, *Philosophie der symbolischen Formen*, vol. I-III. Cf. também E. Cassirer «Eidos und Eidolon», p. 11ss. Sobre Cassirer, cf. P. A. Schilpp (ed.), *Ernst Cassirer*, e número especial da revista *Science in Context*, 12.4, 1999, dedicado a Cassirer.

20 Cf. nota 6, *supra*.

21 A este propósito, cf. cap. 6 («Imagem e morte»), *infra*.

22 G. Didi-Huberman, «Ressemblance mythifiée et ressemblance oubliée chez Vasari», p. 383ss.

23 J. Baudrillard, *L'Échange symbolique et la mort*, e *Simulacres et simulations*. Para um outro discurso sobre o tema da virtualidade, cf. K. H. Barck, *et al.* (ed.), *Aisthesis*, B. Flessner, *Die Welt im Bild*, V. Flusser, *Die Revolution der Bilder*, O. Grau, «Into the Belly of the Image», F. Kittler, «Fiktion und Simulation», S. Krämer, «Zentralperspektive, Kalkül, Virtuelle Realität», P. Quéau, *Le Virtuel*, e H. U. Reck, *Erinnern und Macht*.

24 R. Bellour, «Die Doppel Helix», p. 79, e É. Alliez, «Für eine Realphänomenologie der virtuellen Bilder», p. 21ss.

25 J. Derrida e B. Stiegler, *Echographies de la télévision*, p. 39ss. e em especial p. 47.

26 Cf., a propósito, M. Augé, *La Guerre des rêves*, p. 125ss., e sobretudo p. 155ss. («Du narratif au tout fictionnel»).

27 J. Derrida e B. Stiegler, *Echographies de la télévision*, p. 11ss., com a distinção entre «artefactualité» e «actuvirtualité».

28 A este propósito, cf. a bibliografia nas notas 1 e 8, *supra*.

29 Cf. nota 6, *supra*, e H. Arendt, *The life of the mind*, 1, com crítica histórico-filosófica a esta oposição.

30 O. Breidbach, «Innere Welten-Interne Repräsentationen», p. 107ss., e ainda O. Breidbach e K. Clausberg, *Video ergo sum*.

31 J. Elkins, «Art History and Images that are not Art», p. 553ss. Cf. C. Jones e P. Gallison, *Picturing Science Producing Art*, P. Weibel, «Die Welt der virtuellen Bilder», p. 34ss., O. Breidbach e K. Clausberg, 1999, com vários contributos metodológicos, e K. Sachs-Hombach e K. Rehkämper, *Bild-Bildwahrnehmung-Bildverarbeitung*.

32 Platão já se ocupou desta situação (I. Därmann, *Tod und Bild*) e, em nome do meio vivo, que pode lembrar-se de si, criticou decididamente os meios mortos da escrita e da pintura: ver, no cap. 6 («Imagem e morte»), *infra*, a secção 6.8., «Crítica da imagem por Platão».

33 Aristóteles, *Parva Naturalia* (*Peri Aistheseos*), p. 215ss. Cf. E. Cassirer, «Der Begriff der symbolischen Form...», p. 20ss.

34 A antropologia filosófica, no sentido de Kant, a antropologia médica e a antropologia etnológica (ver, porém, a revisão de J. Clifford e de M. Augé, que recomendaram uma etnologia da cultura ocidental) tornaram-se disciplinas conhecidas, que defendem as suas fronteiras. Junta-se-lhes a «cultural anthropology» de cunho americano (J. Coote e A. Shelton, *Anthropology, Art and Aesthetics*, e G. E. Marcus, *The Traffic of Culture*). Para uma antropologia histórica, cf. nota 35, *infra*, e para a minha preferência cf. nota 2, *supra*. A posição de A. Gehlen (*Anthropologische Forschung*) persiste como uma tarefa à espera de desenvolvimento. Cf., além disso, para a situação actual da investigação antropológica F. Affergan, *La Pluralité des mondes*, e M. Augé, *Pour une anthropologie des mondes contemporains*. Para uma retrospetiva da mudança na investigação etnológica, ver a autobiografia de C. Geertz, *After the Fact*. Cf. ainda W. Müller-Funk e H. U. Reck, *Inszenierte Imagination*, acerca de uma antropologia histórica dos meios.

35 Cf., a propósito, a filosofia das formas simbólicas de Cassirer (cf. nota 17, *supra*). Em Warburg (cf. A. Warburg, *Ausgewählte Schriften und Würdigungen* e *Schlangenritual*), a ilustração e a distância racional perante a imagem desempenham um papel ambivalente.

36 Para a antropologia histórica ou antropologia da cultura de cunho europeu nos tempos mais recentes cf. sobretudo H. Plessner, *Ausdruck und menschliche Natur*, W. Marschall, *Klassiker der Kultur-Anthropologie*, H. Süssmuth, *Historische Anthropologie*, D. Kamper e C. Wulf, *Anthropologie nach dem Tode des Menschen*, G. Gebauer, *Anthropologie*, e ainda G. Gebauer e D. Kamper, *Historische Anthropologie*, ou as publicações do *SFB Anthropologie der Literaturwissenschaften* [Centro de Investigação em Antropologia da Literatura], da Universidade de Constança.

37 A este propósito, cf. cap. 4 («A imagem do corpo...») e cap. 6 («Imagem e morte»), ambos *infra*.

38 A este respeito, cf. o epílogo sobre fotografia no cap. 6 («Imagem e morte...»), *infra*.

39 Sobre o espelho, cf. os trabalhos de J. Baltrusaitis, *Der Spiegel*, e R. Haubl, *Unter lauter Spiegelbildern*. Já na cultura egípcia e, em seguida, na grega, desde o século VI a.C., o espelho é um meio privilegiado. Cf. ainda L. Marin, *Des pouvoirs de l'image*, p. 40 ss., e a bibliografia na nota 12 do cap. 7 («Imagem e sombras»), *infra*, em torno do tema de Narciso, e finalmente H. Belting, *Gary Hill und das Alphabet der Bilder*.

40 Cf. o cap. 6 («Imagem e morte»), *infra*, e mais em particular, a nota 85, também *infra*.

41 J. P. Richter (ed.), *The literary works of Leonardo da Vinci*, p. 164ss. («ombra e lumi de' corpi»), p. 166ss. e 194.

42 Cf. o material em H. Belting, *Bild und Kult*.

43 G. F. Hegel, *Vorlesungen über die Asthetik*, p. 118ss. sobre a forma artística clássica e romântica.

44 Os monumentos continuam na modernidade, de modo híbrido e ideológico, a antiga exposição das imagens cultuais no seio de uma comunidade que, em sentido equívoco e ambivalente, associava à divindade (governante) e à obra plástica corporalizada questões de identidade. A exposição, a sagração, a veneração e a procissão ou o ritual diante da imagem, enquanto actos do trato com a imagem, estão entre si relacionados: cf. D. Freedberg, *The Power of Images*, p. 82ss., e H. Belting, *Bild und Kult*. Sobre o ritual, cf. V. Turner, *The Anthropology of Performance*.

45 M. McLuhan, *Understanding Media*, e *Media Research*, p. 45ss.

46 G. Kubler, *The Shape of Time* (trad. alemã *Die Form der Zeit. Anmerkungen zur Geschichte der Dinge*, ed. G. Boehm, Frankfurt a. M., 1982).

47 D. de Kerckhove, *Schriftgeburten*, p. 45ss. Cf. igualmente K. P. Dencker (ed.), *Weltbilder-Bildwelten-Computergestützte Visionen*, F. Kittler, M. Schneider e H. Wentzel (ed.), *Gutenberg und die neue Welt*, M. McLuhan, *The Gutenberg Galaxy*, e G. Vattimo e W. Welsch, *Medien-Welten-Wirklichkeiten*.

48 M. McLuhan, *Understanding Media* e *Reflections on and by M. McLuhan*, com a iniciativa em prol deste olhar sobre os média.

49 S. Sontag, *On photography*, p. 153ss.

50 Cf., a propósito, M. Augé, *La Guerre des rêves*, p. 125ss., e R. Caillois, «Images, images», p. 17ss., e ainda, como é evidente, os trabalhos de Lacan (p. ex. J. Lacan, «Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je»). Na etnologia, ver as pesquisas de C. Lévi-Strauss, *Traurige Tropen*, e *La Pensée sauvage*. No âmbito da psicanálise, cf. *Destins de l'image*.

51 Sobre o «médium» nas sessões espiritistas, W. H. C. Tenhaeff, *Kontakte mit dem jenseits?*, W. Horkel, *Geist und Geister*, e ainda, sobre o problema do espiritismo, F. W. Haack, *Spiritismus* e o catálogo da exposição *Victor Hugo et le Spiritisme*. A evocação dos espíritos noutras culturas requer um discurso de todo diferente.

52 O «aqui e agora» foi sobretudo patenteado na obra de arte e na sua aura por W. Benjamin, que dele distinguiu a mobilidade moderna do ver. No caso da imagem, a situação, como espero mostrar, é diferente, a saber, no diálogo entre meio e espectador, onde primeiramente desponta o «aqui e agora». Sobre a questão da visibilidade e tactibilidade, ver M. Merleau-Ponty, *Das Sichtbare und das Unsichtbare*, p. 177ss., e a bibliografia na nota 8, *supra*.

53 H. Belting, *Bild und Kult*, p. 331ss. e 490ss.

54 R. Debray, *Transmettre*, p. 155s. («Le double corps du médium»).

55 R. Bellour, «Virtuellen Präsenzen», p. 124ss.

56 D. Freedberg, *The Power of Images*, p. 54ss., H. Belting, *Bild und Kult*, p. 166ss., A. Besançon, *L'Image interdite*, p. 253ss., e D. Gamboni, *The Destruction of Art*.

57 D. Rosand, *Painting in Cinquecento Venice*, p. 16ss.

58 C. Greenberg, *Art and Culture*, p. 3ss. («Avant-Garde and Kitsch», 1939). A este propósito, cf. ainda H. Belting, *Das unsichtbare Meisterwerk*, p. 424ss.

59 M. Thévoz, *Le Corps peint*, G. Deleuze e F. Guattari, *Mil Planaltos*, p. 219ss. («Ano zero - Rosticidade»), e G. von Wysocki, *Fremde Bühnen*. Cf. ainda notas 59-61, *infra*.

60 C. Lévi-Strauss, *Traurige Tropen*, p. 168ss, e *Strukturale Anthropologie*, p. 267ss., em particular p. 278ss.

61 A. Leroi-Gourhan, *Hand und Wort*, p. 451ss.

62 T. Macho, «Die beste Maske...», p. 95ss., «Vision und Visage», p. 87ss., e «Das prominente Gesicht», p. 121ss.

63 T. Macho, «Die beste Maske...», p. 108, e «Vision und Visage», p. 100ss.

64 J. Lacan, «Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je», p. 61ss.

65 P. Lunenfeld, no catálogo de exposição H. von. Amelunxen, *et al.*, *Fotografie nach der Fotografie*, p. 94.

66 Por isso se lerá, com frequência, a tese acerca de um «além da imagem». Nota-se que o conceito de imagem não está ainda tão seguro que gere consenso na sua aplicabilidade. Cf. ainda nota 67, *infra*.

67 M. Wertheim, *The Pearly Gates of Cyberspace*, p. 283ss. Cf. ainda W. Gibson, *Neuromancer*.

68 L. Manovich, «Eine Archäologie des Computerbildschirms», p. 132 e 135.

69 É. Alliez, «Für eine Realphänomenologie der virtuellen Bilder», p. 7 e 17.

70 R. Bellour, «Virtuellen Präsenzen», p. 80ss. e 86.

71 *Ibid.*, p. 93s.

72 *Ibid.*, p. 104.

73 B. Stiegler, «L'image discrète», p. 165ss.

74 V. Flusser, *Für eine Philosophie der Fotografie*, p. 15ss. («A imagem técnica»), e V. Flusser, *Die Revolution der Bilder*, p. 81ss.

75 G. Didi-Huberman, *La ressemblance par contact*.

76 H. L. Kessler e G. Wolf (ed.), *The Holy Face and the paradox of representation*.

77 H. Belting e C. Kruse, *Die Erfindung des Gemäldes*. Cf. sobretudo para o problema da perspectiva S. Y. Edgerton, *The Renaissance Rediscovery of Linear Perspective* e *The Heritage of Giotto's Geometry*, H. Damisch, *L'Origine de la perspective*, e K. Clausberg, «Der Mythos der Perspektive», p. 163ss.

78 L. Manovich, «Eine Archäologie des Computerbildschirms», p. 124ss.

79 E. Panofsky, «Perspektive als symbolische Form», p. 258ss.

80 H. Belting e C. Kruse, *Die Erfindung des Gemäldes*, que contém a comparação da pintura ocidental com o rolo de imagens asiático.

81 A este respeito, ver H. Belting, «Die Ausstellung von Kulturen» [«A exposição de culturas»]. Para a história dos meios do cinema cf., como representativo, a coletânea de H. Segeberg, *Die Mobilisierung des Sehens*.

82 R. Bellour, «Virtuellen Präsenzen», p. 124.

83 G. Deleuze, *Cinéma 1. L'image-mouvement*, e também *Cinéma 2. L'image-temps*. Ver, do ponto de vista da história da arte, sobre o problema da percepção sensoriomotora E. H. Gombrich, «Standards of Truth», p. 237ss.

84 L. Manovich, «Eine Archäologie des Computerbildschirms», p. 130ss.

85 B. Viola, *Unseen Images*, p. 30, H. Belting, *Das Ende der Kunstgeschichte*, p. 94ss. Sobre a instalação como tipo imaginal, cf. H. Belting, *Das unsichtbare Meisterwerk*, p. 462ss. Para a entrevista de Viola com J. Zutter, cf. B. Viola, *Reasons for knocking at an empty house*, p. 239ss.

86 H. Belting, *Bild und Kult*, p. 617ss.

87 *Ibid.*, p. 538ss. Cf. igualmente I. von zur Mühlen, *Bild und Vision*.

88 P. Galassi, *Before Photography*.

89 R. Durand, *Le Temps de l'image*, p. 123ss.

90 M. McLuhan, *Media Research*, com reimpressão destes ensaios.

91 A este respeito, cf. H. Belting e C. Kruse, *Die Erfindung des Gemäldes*, «Introdução», e ainda Wu Hung, *The Double Screen*.

92 Cf. H. Belting, *Das unsichtbare Meisterwerk*, p. 22ss.

93 *Ibid.*, p. 37ss. e 388ss.

94 U. Raulff (ed.), «Nachwort», p. 165ss., 54ss. e 65.

95 S. Gruzinski, *La Guerre des images...*, p. 26ss.

96 *Ibid.*, p. 66ss. e 76ss.

97 *Ibid.*, p. 83.

3. O LUGAR DAS IMAGENS [1]

Um ensaio antropológico

> «Ora, não tenho recordações desses lugares, dessa natureza, dessa realidade: para mim, é um mundo gratuito, objetivo vazio, como uma pessoa que vemos pela primeira vez. É evidente que nada tenho a dizer sobre esse muro [...] Paisagens como pessoas, gestos, cores, de todo o tipo de realidade, convém dizer que assistimos a um estado de tensão contínua, de esforço, para transformar o que é inusitado, surpreendente, novo, num emaranhado de recordações que nos pertence como se fosse nosso. Uma realidade exterior apenas vive para nós como recordação».
>
> Cesare Pavese [2]

3.1. CORPOS E CULTURAS

O homem é naturalmente o *lugar das imagens*. Naturalmente, de que modo? Porque é um lugar natural das imagens ou um órgão vivo para imagens. Não obstante, todos os aparelhos e dispositivos que hoje empregamos para armazenar e exportar imagens, e ainda que supostamente estes dispositivos ditem normas, o ser humano continua a ser o lugar em que se recebem e interpretam imagens num sentido vivo (portanto efémero, dificilmente controlável, etc.). Mas quem é o homem? Às vezes emerge como um ser universal, do qual tacitamente o homem ocidental continua a constituir o modelo apadrinhado, ou como uma espécie local, como se estudou nas chamadas culturas primitivas (assim se tendo prestado a sustentar a ideia de evolução no seio da espécie). Mas tal dualismo falha o cerne da questão. Não terá sido por acaso que o mesmo conceito de «antropologia», pelo menos em certos países, foi adoptado pelo universalismo filosófico ou pela investigação etnológica dos contextos locais.[3] Ora, é de todo claro que o homem se distingue de outros seres vivos quanto às imagens que fabrica (a este respeito, mentem as antigas lendas artísticas, quanto à razão que levou os pássaros a bicarem as uvas do pintor Zêuxis). Mas é igualmente incontestável que os seres humanos diferem bastante de cultura para cultura ao nível das suas imagens, por assim dizer, internas (sob este aspeto a globalização constitui uma

efetiva ameaça à multiplicidade das imagens coletivas). Em face da diversidade das imagens e ao significado que o homem lhes atribui, este revela-se como um ser cultural, que não se pode subsumir meramente ao plano biológico (fig. 27).

Mas falar de um lugar das imagens pressupõe que, antes de mais, exista um lugar susceptível de se identificar como tal. Semelhante lugar é o corpo, que aqui introduzo como conceito geral, embora saiba quão problemático se tornou para a ciência actual. Mas se lhe chamarmos tão-só «lugar» (seja lá para o que for), o sentido em que ele aqui se menciona talvez se torne compreensível. É um lugar no mundo e um lugar onde se produzem e conhecem (reconhecem) imagens. Amiúde incluem-se aqui imagens fugidias que não sabemos donde vêm nem para onde vão, quando as esquecemos e, por um motivo imprevisto, de novo as recordamos.[4] Ao contrário do que acontece com as imagens que esperam pelo nosso olhar nos dispositivos técnicos ou nas paredes dos museus, as imagens íntimas adquirem para nós um significado pessoal que compensa e contrabalança a sua fugacidade. Enquanto as imagens no mundo exterior apenas nos fazem, no fundo, ofertas imaginais, as imagens que rememoramos corporalmente ligam-se à nossa própria experiência vital, que se desenvolve no tempo e no espaço.

Sabemos que os nossos corpos ocupam lugares no mundo e que podem regressar a tais lugares. Mas constituem também um lugar onde as imagens que recebemos deixam uma marca invisível.[5] Na sua percepção participam os meios imaginais que guiam a nossa atenção em sentido técnico e, ademais, imprimem a forma de lembrança, que as imagens em nós recebem. Vemos imagens com os nossos órgãos corporais, embora se tenha passado a falar de elaboração da informação pelo cérebro e não mais no corpo como um todo. A percepção, como se sabe, é uma operação analítica em que recebemos dados e estímulos visuais. Mas conflui numa síntese, onde só então a imagem surge como «forma» [*Gestalt*].[6] Por isso a *imagem* é necessariamente um conceito antropológico que nos dias de hoje, é necessário afirmar, em face de outras concepções de tipo estético ou técnico. Mesmo no quadro tecnológico actual, salienta-se que a experiência medial das imagens é uma atividade cultural e, assim, não radica só em meras competências técnicas, mas também no consenso e na autoridade. Porém, isto não nos impede de lidar de forma competente com técnicas imaginais de outras épocas, embora não possamos vê-las com o sentido que originariamente

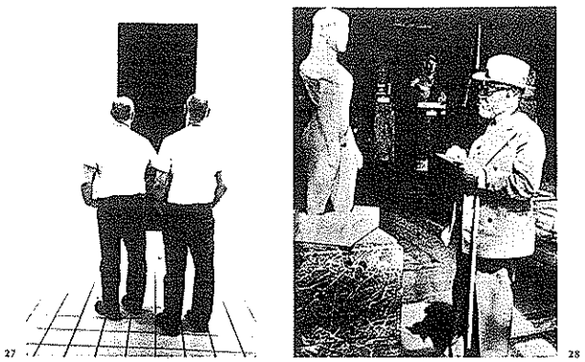


Fig. 27. Carl Glassman, *Mary Boone Gallery*, 1985.
(Espectadores perplexos, ou «onde está a imagem?»)
Fig. 28. *Henri Matisse no Louvre*, c1946.

se lhes adscreveu. Se elas conservam o seu lugar na memória coletiva, é porque possuímos a capacidade congénita e, entretanto, muito treinada de manter uma perspectiva de conjunto sobre a inseparável combinação de imagens e meios.

Tal como acontece com os nossos corpos, as nossas imagens pessoais são transitórias e, por isso, distinguem-se das imagens que se materializam no mundo externo. Contudo, apesar de transitórias, permanecem armazenadas em nós durante toda a vida. Se, como se diz, uma biblioteca inteira arde quando em África morre um ancião (poderia também dizer-se um arquivo inteiro de imagens), torna-se então claro o papel que o corpo também possui enquanto lugar de tradições coletivas, as quais perdem força quando se desligam deste, seja por que razões for. Muitas culturas, outrora protegidas pelos seus limites geográficos, estão hoje ameaçadas pela perda da sua tradição, destino de que o mundo ocidental não está a salvo.[7] Neste quadro, a morte individual constitui uma ameaça à memória coletiva, sustentáculo de qualquer cultura. Durante muito tempo, a memória foi protegida por instituições e pessoas que por ela velaram através de determinados rituais. Não podemos esquecer que também foi transmitida entre gerações de um modo espontâneo e de difícil decifração. Apesar de os seres humanos serem mortais, como pais e mestres desempenham um papel que ultrapassa os limites da sua própria vida (cf. p. 92ss., *infra*). Como criadores e herdeiros de imagens estão ligados a processos dinâmicos de modificação,

esquecimento, redescoberta e reinterpretação das mesmas. Transmissão e sobrevivência assemelham-se às duas faces de uma moeda. A transmissão é intencional e consciente quando elege determinadas imagens como modelos e diretrizes oficiais, como aconteceu no Renascimento com as imagens da Antiguidade. Mas a sobrevivência pode ocorrer por vias recônditas e até contra a vontade de uma cultura que, de forma deliberada, se constituiu mediante outras imagens.[8] Tais processos concernem questões da memória cultural, na qual as imagens possuem vida própria, não se deixando inserir, mediante conceitos rígidos, numa ordem histórica fixa (cf. p. 87ss., *infra*).

Nos nossos corpos conjugamos particularidades de ordem pessoal (sexo, idade e biografia) com outras de índole coletiva (ambiente, época e educação). Esta dupla marca exprime-se na aceitação e aquiescência mutável com que enfrentamos as imagens do mundo exterior. Ora acreditamos nelas, ora as rejeitamos. Ou veneramos e amamos as imagens ou as detestamos e receamos (não decerto as mesmas).[9] Isto mesmo se pode observar no actual mundo dos meios de comunicação, em que o nosso trato com as imagens se tornou mais estreito. Se nos orientarmos por imagens, então a disposição individual coopera com a coletiva. O nosso corpo natural é ainda um corpo coletivo e é, assim, o *lugar das imagens* sobre o qual as culturas se constituem. Só que o indivíduo já não está hoje ancorado a uma cultura, que antes lhe estabelecia um marco fixo e as fronteiras do seu espaço pessoal. No processo da dissolução das culturas, outrora protegidas pela sua geografia, advêm novas significações aos portadores que, através dos seus corpos naturais, veiculam imagens dessas culturas, como noutras épocas aconteceu com os emigrantes, que levavam consigo imagens para outros lugares ou para uma nova época.[10] Por isso, necessitamos de uma nova concepção de cultura, capaz de detetar esta imperceptível dispersão da tradição, através de corpos singulares e da sua história singular. Mesmo numa civilização mundial técnica, em que tudo parece conjurar contra a cultura, esta persiste e mantém-se como fermento, capaz de congeminar novas ligações e alianças.

É incontestável que a *mundividência* [*Weltanschauung*], enquanto unidade do nosso arsenal pessoal de imagens, tal como a vida em geral, não se deixa reduzir a regras e conceitos fixos. Mas, para uma pesquisa antropológica, é importante não perder de vista a relação entre as imagens simbólicas coletivas e as

imagens pessoais. A este título refira-se que a etnologia ocidental que se interessou pelas imagens das outras culturas, se tem vindo a virar para a sua própria cultura e para a indagação das condições sob as quais «o imaginário individual (porventura o sonho) circula e se enleia com o imaginário coletivo (possivelmente o mito) e com a ficção (nas imagens ou na escrita)».[11] Neste contexto, como diz o antropólogo Marc Augé, o corpo constitui uma dimensão crítica, porque é dominado ou até possuído no sonho ou no ritual por imagens que o «habitam, o abandonam ou a ele regressam», como se fossem geradas por um sósia.[12] Esta experiência levou às conhecidas concepções dualistas que encaram o corpo como lugar ou palco de imagens de origem desconhecida, habitado por um sósia como se de um «Si mesmo» ou espírito se tratasse.

A antropologia conhece «o confronto de mundos imaginais diversos, que acompanham a colisão dos povos, as conquistas e as colonizações, mas também a resistência que, no mundo imaginário dos vencidos, se levanta e move contra as imagens dos vencedores». Os jesuítas começaram assim «a colonizar, no campo das visões», o mundo imaginário dos índios colocando imagens diante dos seus olhos e gravando-as também corporalmente, para que elas se apoderassem da sua imaginação e dos seus sonhos. Gerou-se, porém, uma cultura imaginal curiosamente híbrida, porque as imagens importadas deixaram de ser o que eram e foram «adaptadas, recriadas e alteradas».[13] Quer isto dizer que se moldaram ao olhar que sobre elas se lançava, tal como este também já se havia alterado sob a sua impressão. Por isso, neste caso como em muitos outros semelhantes, pode falar-se duplamente de um lugar das imagens. As imagens públicas, que neste caso tinham um cunho religioso, não se explicarão tanto pela origem dos seus motivos, quanto pela história local, ligada a um determinado espaço. Era nesse lugar que actuavam, já que eram contempladas por aqueles que aí residiam, dando assim um vulto aos seus sonhos e imagens internas.

3.2. LUGARES E ESPAÇOS

Entre imagens e lugares ocorrem relações que ainda aguardam interpretação capaz. Assim como podemos falar do corpo como lugar das imagens, também é possível falar de locais geográficos marcados pelas imagens-objetos aí estabele-

cidos. Em muitas culturas, visitaram-se imagens de deuses nos lugares em que elas residiam. Inúmeras imagens da Virgem Maria tinham não só um significado local, mas igualmente uma identidade local que, por usurpação, se deslocou perante o conceito geral de Madona.[14] A aura das antigas imagens não era apenas um conceito de coisa secretamente sacralizado, mas dependia do carácter sublime do espaço em que se encontravam. Na época moderna, o museu tornou-se um refúgio para imagens que perderam o seu lugar no mundo trocando-o por um lugar da arte (fig. 28). Mas também esta vinculação espacial secundária se dissolveu mercê dos actuais meios animados e efémeros das imagens.[15] Por outro lado, o próprio conceito de lugar tornou-se dúbio e incerto, a partir do momento em que a perenidade dos lugares de tipo antigo se desvanece. Substituímo-los por imagens de lugares, que recebemos e vemos no ecrã. Actualmente, são muitos os lugares que existem para nós apenas sob a forma de imagem, quando outrora tal acontecia sobretudo com os lugares do passado. Sempre se fez dos lugares uma imagem e sempre foram recordados como imagem, mas isso pressupunha que neles se tinha estado presente ou que neles, noutra época, se tinha vivido. Hoje, pelo contrário, conhecemos muitos lugares só em imagem, na qual eles adquirem para nós uma presença de outro tipo. Deslocou-se assim a relação de imagem e lugar. Em vez de visitarmos imagens em determinados lugares, preferimos hoje visitar lugares em imagem. Isto vale também para a fotografia contemporânea. Uma exposição de fotógrafos franceses foi intitulada, por Hubertus von Amelunxen, *Les Lieux du Non-lieu* [*Os Lugares do Não-lugar*]. Aí, as imagens fotográficas converteram-se em «lugares do não-lugar». Depois de os lugares se terem perdido no mundo, regressam em imagens que ainda lhes podem facultar um estatuto alternativo como lugar.[16]

De acordo com a antiga noção e ideia, um lugar instituía para os seus habitantes um princípio do sentido. A sua identidade vivia da história que nesse local ocorrera. Os lugares dispunham de um sistema fechado de signos, ações e imagens, para o qual só os autóctones possuíam a chave, enquanto os estrangeiros se limitavam a ser visitantes. Os lugares eram, pois, sinónimos de culturas. As observações que os etnólogos efetuavam num determinado lugar, valiam para esse lugar, que se distinguia de outros por limites externos, tradições internas e convenções no seu sistema de signos. Assim o descreve Marc Augé no seu ensaio

«lugares e não-lugares», dando porém a entender que também junto dos etnólogos a noção de lugar já não será operativa. Na modernidade avançada, designada *sobre-modernidade* pelo autor, os espaços do trânsito teriam desmembrado a antiga geografia de lugares fixos ou estáveis. Os espaços da comunicação substituem os anteriores espaços geográficos. O sistema de tráfego dos novos espaços, continua ainda Augé, culmina na rede mundial de comunicação.[17]

Os espaços fechados de antigamente fragmentaram-se, surgem tão enfraquecidos que já não conseguem distinguir-se de outros lugares, exceto como metáfora. Ou sobrevivem tão-só em imagens, a que já não correspondem os lugares reais. O mesmo acontece às culturas locais, que não são possíveis de encontrar no seu sítio de origem. Mas os lugares não desaparecem nem se diluem sem rasto, deixam vestígios num palimpsesto de múltiplos estratos, no qual se aninharam e sedimentaram antigas e novas representações. Se outrora os lugares foram *lugares da memória* (*lieux de mémoire*), como lhes chamou Pierre Nora,[18] hoje tornam-se sobretudo *lugares na memória*. Também as imagens abandonaram o lugar onde já nos esperaram, ostentando a sua presença. Hoje, com frequência, vemo-las regressar através dos dispositivos técnicos em que se encontram armazenadas, sob a forma de meras reproduções. Ali vamos buscá-las para as recordar e apresentar em novos meios. Acontece-lhes assim o que já aconteceu aos lugares e, sobretudo, às coisas no mundo. Dirigem-se e destinam-se a novos modos da representação. A reprodutibilidade técnica que Walter Benjamin distinguiu da simples presença no museu, foi apenas a primeira fase deste processo. As imagens técnicas deslocaram a relação entre artefacto e imaginação em benefício desta, dissolvendo os limites e estreitando a distância relativamente às imagens mentais dos seus contempladores, já que a transformação da experiência imaginal é global e afeta cada caso em particular.

Os meios de comunicação globais levaram a cabo essa transformação e mudança na compreensão dos lugares. O conceito de lugar separa-se do lugar físico, tal como Joshua Meyrowitz descreve as coisas. As informações e experiências são transportadas de um lugar para outro, até que o *hic et nunc* [aqui e agora] se evapore, esvaneça e nivele. Vivemos «num sistema de informação, e não em sítios determinados».[19] Mas seria um erro dar-lhe inteira razão, quando afirma que o lugar na emissão televisiva «já não é nenhum lugar». Os espectadores são

suficientemente experimentados para conseguirem transferir a sua experiência de uns lugares para as imagens de outros. (fig. 29). Para eles continua a ser importante que o repórter esteja no local quando relata um acontecimento. Só lenta e vagarosamente se misturam e caldeiam as experiências que temos dos lugares com as que fazemos a partir das imagens. Em vez de irmos à sua procura corporalmente, os lugares chegam-nos em imagens. A presença imaginal de locais ausentes é uma experiência antropológica já antiga. No entanto, a relação entre lugares imaginários e reais revolve-se e dispõe-se de outra maneira. Quanto mais os lugares se transmutam em entidades imaginárias, tanto mais elas possuem as imagens que produzimos nos nossos próprios corpos.

Contudo, tal como no caso das imagens, também em relação aos lugares não podemos aceitar a oposição antinómica entre passado e futuro, o que corresponderia a deitar janela fora o princípio antropológico. Com efeito, a questão é mais complexa, e desde logo na nossa experiência quotidiana. Havendo um forte desejo no sentido de habitar ou visitar um lugar concreto, vemo-lo com outros olhos (ou com o «olhar interior») e mobilizamos a memória. Pode até acontecer que num certo local busquemos o lugar que outrora ali estava. O mesmo sítio é contemplado com olhos diferentes por diferentes gerações ou por estrangeiros. Nem sequer é necessária uma alteração física na sua imagem manifesta para nos alterar o lugar, quando o revemos após uma longa ausência. Simplesmente, para nós transformou-se numa imagem, a partir da qual medimos e apreciamos o seu estado actual. O hiato entre imagem e lugar, entre percepção e lembrança é uma das condições de toda a experiência genuína dos lugares.

Durante muito tempo, a etnologia esforçou-se por traduzir para a intelecção ocidental as obras plásticas estranhas com que deparou nos territórios de outras culturas (as imagens dos deuses e dos antepassados). Este esforço hermenêutico era significativamente muito diferente da convivência com os testemunhos imaginais e as obras de arte da sua própria cultura. Mas, a este respeito, também a situação se modificou, quer em relação aos lugares quer às obras plásticas. Quanto mais global se torna o mundo – para utilizar uma palavra que está na moda – tanto mais os antropólogos regressam das suas viagens e se viram para a sua própria cultura; de repente, esta surge-lhes de tal modo estranha e incompreensível, que passam a encará-la com novos olhos.[20] Na nossa vida, os lugares

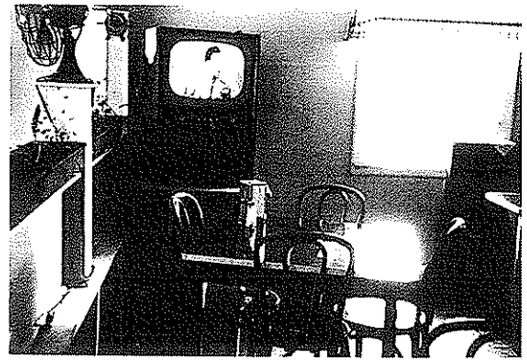


Fig. 29. Robert Frank, 1955. Fotografia da série *The Americans*.

da história comum desempenham «o mesmo papel que as citações nos textos escritos». Mas as citações requerem um leitor ou ouvinte que ainda as entenda e relembre. Para Marc Augé, no novo mundo dos espaços abertos, só o indivíduo é ainda capaz de recordar o vetusto mundo dos lugares. Ainda que o mundo se transmute em imagens, é apenas no indivíduo que se agrupam. Na «aldeia global» deparamos tão-só com habitantes que, como viajantes e «tradutores» de tradições, são, ao mesmo tempo, militantes e partidários de lembranças locais, que de outro modo se perderiam no vazio.[21]

Marc Augé desenvolveu esta etnologia do espaço vital ocidental no seu escrito poético *Un ethnologue dans le métro* [*Um Etnólogo no Metro*]. Um utilizador do metro de Paris «descobre inopinadamente que a sua geologia interior se cruza e intersecta em certos pontos com a geografia subterrânea da capital», uma descoberta que desencadeia «um ligeiro abalo sísmico nos estratos sedimentares da memória». Precisa apenas de pensar em determinadas estações do metro ou nos seus nomes para conseguir «passar em revista as suas recordações, como num álbum de fotografias». O metro constitui uma rede de circulação e transporte comummente utilizada por muitos transeuntes, cada qual com o seu próprio destino e sem se conhecerem uns aos outros. Assim, o metro presta-se à revisão do conceito de cultura. No metro, vamos passando por imagens fugidias e recorrentes de certos lugares, incessantemente interrompidas pelas imagens

de todo diferentes dos cartazes, que se dirigem ao viajante que se encontra só no meio da multidão. Embora as imagens publicitárias se encontrem afixadas na parede, estas movem-se ao ritmo do comboio, suscitando em cada um de nós, consoante as suas circunstâncias pessoais, diferentes sentimentos ou outras memórias.[22]Num breve ensaio, Michel Foucault resumiu as suas pesquisas sobre lugares e espaços.[23] Na história do espaço apreende mudanças no significado de determinados lugares fixos que se situavam em espaços abertos, por eles próprios ocupados ou delimitados. A nossa terminologia cedo fraqueja ao pretender fazer uma nítida distinção entre lugares e espaços. Por isso, falamos de espaço público e privado, apesar de a nossa experiência mostrar que eles estão associados a lugares (por exemplo, à morada). Além disso, os espaços são inerentemente heterogéneos e descontínuos na sua organização. A este título, Foucault fala de «heterotopias», entendendo por elas os lugares que se referem de forma antitética ou alternativa aos lugares do mundo da vida. Neles incluem-se lugares sagrados e também interditos, e ainda lugares a que certos segmentos da sociedade estão confinados, como clínicas psiquiátricas, prisões e lares de idosos. Em particular, integra-se neles o cemitério. A transferência do cemitério para as margens da cidade levou, na era moderna, à experiência de uma segunda e diferente cidade, como Italo Calvino a descreveu no seu romance *As Cidades Invisíveis*, em simetria com a cidade dos vivos.[24] No «lugar ameno» (portanto diante das muralhas da cidade) a Antiguidade estabelecia a oposição entre a cidade e o campo, a civilização e a natureza, a qual ainda persiste no jardim; tal oposição foi outrora cantada pela poesia bucólica que, ao longo do tempo, transpôs a Arcádia para a ficção poética como lugar da liberdade e do retorno à natureza.[25] Hoje, é bem possível que as imagens da realidade virtual constituam uma forma semelhante de heterotopia, porque é criada pela tecnologia como um espaço dissemelhante e virtual fora do espaço do mundo (cf. p. 110ss., *infra*). Em geral, a representação imaginal de um lugar ou espaço é protegida pela criação de outro lugar ou espaço, no qual ela não vigora e, no entanto, se confirma na exclusão. Transfere-se a imagem de um lugar (por exemplo, a cidade) para uma imagem antitética (a natureza) a fim de, a partir dali, se trasladar e com maior autoridade. Também deste modo se pode falar de «lugares e não-lugares», dado que os últimos apenas servem para reforçar, por antítese, o conceito habitual de lugar.

Esta geografia cultural reflete-se nas imagens da arte onde lugares e espaços desempenham um papel. Basta apenas pensar no género paisagem em pintura que, no século XIX, oferecia uma imagem decididamente antitética em relação à urbanização e à industrialização. John Ruskin viu, pois, na paisagem a tarefa mais premente dos «*modern painters*».[26] Tal como Susan Sontag descreveu de forma penetrante, hoje são os turistas que fixam em imagens a memória de lugares em que não permanecem e aos quais, porventura, nunca mais podem regressar.[27] A autora falava da fotografia como uma «arte elegíaca», que preserva os lugares e as culturas em imagem, antes de eles desaparecerem do mundo. A fotografia etnográfica é disso um exemplo notável.[28] A rede quase inextricável de relações entre lugares e imagens de lugares persiste e continua em lugares que buscamos com os nossos olhos, mas aos quais os nossos corpos não têm acesso. Sob este aspeto, a televisão é apenas a extensão das interações abertas entre lugar e imagem.

O olhar que a «etnologia do nosso próprio meio ambiente» hoje propõe encontra o seu paralelismo no olhar daqueles que, de repente, redescobrem as imagens da sua própria cultura nos museus e nos arquivos. Ao suscitarem o impulso interpretativo, as imagens da história suscitaram uma estranheza, como antes acontecera com as imagens de outras culturas. Está prestes a perder-se aquele olhar confiante na transmissão da tradição imaginal europeia, que, em última análise, fora instituído pela cultura burguesa, no seguimento da Igreja e da Corte. E tal tradição converte-se, por seu turno, em material para uma exploração hermenêutica em que as questões antropológicas terão um papel a desempenhar. Assim, a antropologia herda a pesquisa da história da arte que o século XIX inventou, em virtude do sentimento de uma perda e ruptura da continuidade histórica e artística.[29]

3.3. IMAGENS E RECORDAÇÕES

Os nossos corpos têm a capacidade natural de transformar e fixar em imagens lugares e coisas que lhes fogem com o correr do tempo. Armazenamo-las na memória e reativamo-las através da lembrança. Com as imagens defendemo-nos da passagem do tempo e do espaço que experimentamos nos nossos corpos. É sob a forma de imagens que os lugares perduram na nossa memória corporal, que já os filósofos antigos consideravam como um lugar em sentido metafórico.[30] Os luga-

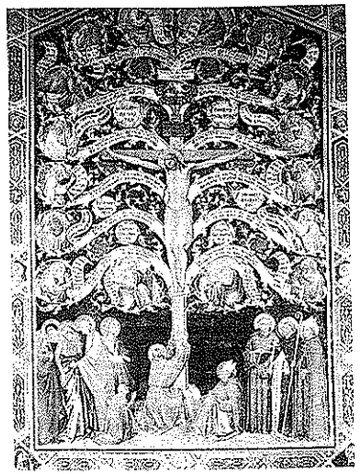


Fig. 30. Taddeo Gaddi, *Árvore da vida*, após 1330. (Com tópica mnemónica.)

res adquirem aqui uma presença que se distingue da sua presença outrora no mundo, já que dispensavam a sua experiência em concreto. Nesta tradução, elas representam o mundo através da corporalização que, enquanto imagens, possuem na nossa memória. A permuta entre experiência e lembrança é uma troca entre mundo e imagem. Doravante, as imagens passam também a cooperar em cada nova percepção do mundo, porque às impressões sensoriais se sobrepõem as nossas imagens mnésicas, a partir das quais as avaliamos, voluntária ou involuntariamente. Sem nenhum esforço, e como objetos, documentos e ícones, referimos pinturas e fotografias à nossa própria memória imaginal. Esta condensou-se nesses meios como lei do tempo, que se transforma em imagens do que aconteceu. Por sua vez, a sua autoridade histórica faculta às nossas lembranças a participação numa comunidade dos vivos e dos mortos. Mas, por outro lado, a sua reificação ameaça a vida das imagens quando estas, contidas em objetos imaginais, se subtraem para sempre de toda a alteração. Por isso, já em Platão surge a questão se as imagens fora do nosso corpo poderão em geral fundar uma memória viável e vital (cf. p. 216, *infra*). Mas nesta controvérsia escamoteia-se o olhar e o seu poder de animação, com que das imagens do mundo exterior produzimos imagens.

Fig. 31. Hans Belting, *A Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Roma, em 1985*.

A nossa própria memória é um sistema neuronal endógeno composto por lugares fictícios da lembrança. Consiste numa rede de *lugares* aonde vamos buscar as imagens que constituem a substância da nossa própria recordação. A experiência física de lugares, pela qual os nossos corpos passaram no mundo, reproduz-se na construção de lugares que o nosso cérebro armazenou. A topografia mental da nossa memória foi estudada e treinada pela antiga doutrina da mnemotécnica (uma técnica de memória, susceptível de adestramento).[31] Baseava-se numa lembrança topológica, tal como o cérebro a simula: na associação das imagens mnésicas (*imagines*) a lugares (*loci*) recordados, que servem de *relais* ou estações (fig. 30). Esta técnica, inerente ao corpo, recorreu à ajuda da linguagem, que possui uma topologia estruturada de modo análogo. Mas a memória da linguagem, tal como a mnemotécnica, é um meio artificial que se encontra em interação com o meio natural da nossa memória espontânea. Uma diferença parecida existe entre a memória técnica dos aparelhos e o nosso corpo. Tais tecnologias transferem imagens para outros lugares, enquanto a nossa memória corporal é um lugar congénito das imagens, em que estas se captam e produzem.

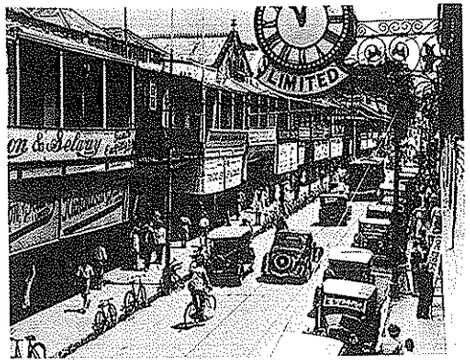


Fig. 32. *Port of Spain, Trindade, em 1932, tal como descrita por V. S. Naipaul.*

A memória coletiva de uma cultura, a cuja tradição vamos buscar as nossas imagens, possui o seu corpo técnico na memória institucional dos arquivos e dispositivos de armazenamento Mas este fundo técnico será morto, se não for mantido vivo pela imaginação coletiva. Além disso, as culturas renovam-se tanto pelo esquecimento como pela lembrança, e por eles se transformam. Viveram de uma «continuidade retrospectiva» que garantia ao passado um lugar visível no presente. Hoje, pelo contrário, em face da descontinuidade em relação ao passado, vivemos e sentimos «o fim da paridade de história e memória», como escreve Pierre Nora.[32] O esmaecimento da memória oficial e coletiva seria compensado e, simultaneamente, acelerado pela acumulação cega de materiais nas memórias técnicas dos arquivos e dos actuais meios de comunicação.

Entre os lugares alternativos ou «heterotopias» que a modernidade produziu (fig. 31), conta-se o museu. Tal como os cemitérios – escreve Foucault –, as heterotopias «estavam, com frequência, ligadas a cesuras temporais, ou seja, abriam-se ao que poderíamos designar, simetricamente, de heterocronia; a heterotopia passa a funcionar em pleno quando os homens se encontram como que em ruptura total relativamente ao seu tempo tradicional».[33] Pertencem a uma época e criam um lugar fora do tempo em que a vida transcorria. Ao excluírem-se do tempo corrente, tais lugares podem transformar o tempo numa imagem e recordá-lo mediante uma imagem. A permuta entre lugar e imagem, de que aqui

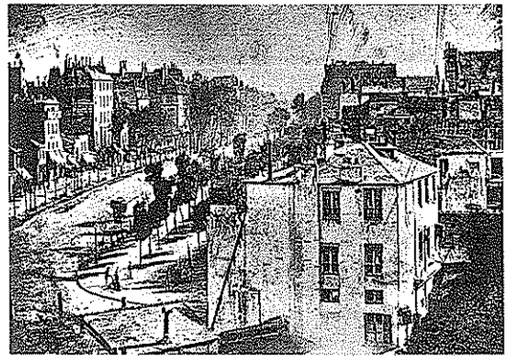


Fig. 33. J.-L. M. Daguerre, *Boulevard du Temple*, 1838.

se fala, também se observa na instituição museu. Este é não só um lugar para a arte, mas igualmente um lugar para coisas já sem uso, para as imagens que representam outra época e se tornam, assim, símbolos da memória. Elas não só reproduzem lugares no mundo, como noutra época foram compreendidos, mas são em si mesmas formas histórico-mediais, porque veiculam uma compreensão imaginal do passado. No museu trocamos o actual mundo da vida por um lugar que captamos e vemos como imagem de outro lugar muito diferente. Nele contemplamos obras que concebemos como imagens que foram pintadas para outra época, como imagens que só no museu possuem o seu lugar.

As culturas do mundo, assim parece, migram para os livros e museus onde são arquivadas, mas já não vivem. Sobrevivem em imagens documentais (tal como os lugares antigos, já só recordados em fotografias), mas estas imagens seriam uma nova morte, se não estivessem inseridas na vida de uma pessoa – ou seja, se nesta não nascessem de novo (fig. 32). Neste sentido, o Eu, o antigo lugar das imagens, tornou-se para as culturas um lugar mais relevante do que o arquivo técnico de fotografias, filmes e museus, onde se preservam imagens. Os lugares só se tornaram lugares, dignos de recordação, por serem portadores das histórias peculiares que neles se desenrolaram (fig. 33). Também connosco carregamos histórias (o conteúdo da nossa biografia), graças às quais nos tornámos o que hoje somos. Lugares recordados e seres humanos que deles se recordam,

interrelacionam-se. A ruína das culturas antigas rouba a muitos homens o seu lugar comum e, deste modo, também as imagens em que se expressaram os autóctones. Mas a perda do lugar cultural, onde outrora viveram, transforma-os em lugares em que subsistem e perduram as imagens coletivas. Quando o lugar se desmorona radicalmente, a natureza recorre à astúcia da transferência para assegurar a reprodução e propagação da espécie. Ao atravessar as vicissitudes da história, as culturas obedecem a uma lei semelhante. Mesmo o nómada cosmopolita, que não se sente em casa em nenhum lugar geográfico, transporta em si imagens onde reconhece um lugar e uma vida passada, ou seja, a sua própria vida. O exercício da recordação está ameaçado onde a ficcionalização da realidade coloniza igualmente a nossa imaginação, cujas imagens individuais e coletivas constituem o «Eu». Quando falta a nossa imaginação, torna-se também fictício o Eu que ainda de si consegue lembrar-se.[34]

A ideia de um lugar imaginário onde não se vive é, nos dias que correm, tão persistente, que facilmente se esquece há quanto tempo ela se conhece nas culturas históricas. Por exemplo, na antiga literatura chinesa, o campo de arroz era a imagem que conferia sentido a um ordenamento social, mas os literatos foram em busca de uma natureza desabitada, na qual pretendiam encontrar-se a si mesmos. Contemplavam a natureza como *paisagem* à distância, ou seja, como imagem. Quem convertia a natureza em imagem não se entregava a ela como o camponês que nela trabalhava. O poeta amava a mesma natureza que o camponês receava. Os literatos procuravam nela uma evasão, quando a sua liberdade na sociedade estava em perigo. Descobriram assim lugares de que se apoderaram com o seu olhar e que perpetuaram na sua poesia. Surgiram, deste modo, lugares da imaginação, com os quais se identificava uma cultura inteira. Através dos seus nomes próprios, as montanhas ou as gargantas entre os bosques alargavam o território da recordação, para lá das povoações e dos caminhos. Eram lugares até onde era possível viajar, mas nos quais não se podia viver.

A diferença entre a paisagem e o mundo da vida camponesa na terra permite entrever em que medida os lugares eram determinados culturalmente, ou seja, como ideias do que um lugar deve ser. Os próprios lugares são imagens que uma cultura transfere para locais fixos na geografia real. A transformação de uma região, igual a mil outras, em imagem única de um lugar único, promoveu-

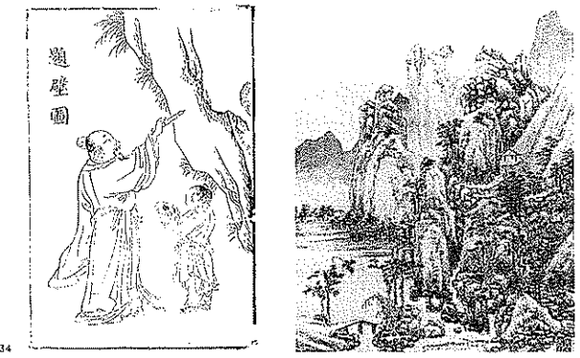


Fig. 34. Sants'ai Tu Hui, *Inscrição na parede de um penedo*, 1609.
Fig. 35. Wen Cheng-ming, *Viagem à montanha*, 1508.

-se na China graças à insólita prática de levar a esse lugar inscrições com textos que celebravam o seu aspeto e elucidavam o seu significado.[35] No lugar lia-se uma descrição poética que, no íntimo do viajante, se transferia como imagem interna para esse lugar, a fim de o ver com os olhos com que o poeta o descobrira, já há muito (fig. 34). A imagem da poesia já não podia separar-se do lugar e, por isso, transformava-o em imagem. É por intermédio de um espectador que um lugar natural se torna imagem. Não há imagens na natureza, mas tão-só na ideia e na recordação.

Quem não podia viajar até aos lugares dos poetas, lia acerca deles nos relatos de viagens ou contemplava-os em pinturas que, por seu turno, se tinham elaborado a partir de descrições e representavam lugares (fig. 35). Graças ao rolo de imagens alojado no nicho de sua casa, podia entrever tais lugares [como se da sua televisão se tratasse]. Enquanto os viajantes europeus se vangloriavam das aventuras nas suas viagens, os viajantes chineses levavam diretamente o leitor ao lugar cujo aspeto recriavam. Uma cultura inteira viveu assim de lugares sonhados, cujos nomes faziam fluir no leitor uma verdadeira torrente de imagens. «O Recife vermelho» ou «O Pavilhão das Orquídeas» eram lugares da recordação em duplo sentido. No próprio sítio e lugar recordava-se aos viajantes que tinham contemplado este local como ele sempre se viu. Em casa, pelo contrário, recordava-se ter estado nesse lugar ou ter lido a seu respeito. O tempo protegia o

lugar, interpondo-se entre este e o espectador. A vivência do lugar ocorria num outro tempo, no tempo dos antigos poetas. O lugar era não só o cenário de uma vivência natural, mas também uma estação da melancolia, porque fazia recordar a própria transitoriedade. Ao prosseguir viagem, os lugares, um após outro, iam-se perdendo até que todos se perdiam, com a morte. Nesta cultura os lugares eram, pois, imagens dolorosas de uma duração, perante a qual a própria vida se desvanecia.[36]

Lugares não são apenas aqueles em que os homens vivem. Podem ser também lugares da imaginação e da evasão, lugares da *u-topia*, que como conceito encerra em si uma contradição. Na tradição greco-romana tais lugares têm o nome de Arcádia e na tradição bíblica recebem o nome de Paraíso. À imagem do *lugar real* associa-se a imagem antitética do *lugar imaginário*, onde tudo era diferente ou tudo era ainda bom. Este tema permite uma aproximação àquilo que os lugares são numa acepção antropológica. Além do desejo de pertença, os lugares satisfazem ainda o desejo de liberdade. A descoberta do tempo levou ao pressentimento de que um lugar se podia perder para sempre, embora continuasse a existir. Esta perspectiva altera-se na actualidade. Já não nos lamentamos por lugares ideais, antes ansiamos por lugares indubitavelmente reais que fundavam uma identidade. Assistimos à troca de lugares entre o imaginário e o real. Sonhamos com não-lugares de lugares reais, tal como os nossos antepassados sonhavam o sonho inverso. Trata-se de um sonho que só quem se ausentou pode tê-lo. Nesta permuta de sentidos, cada lugar fixo associa-se a um espaço aberto e, por outro lado, o espaço aberto religa-se a um lugar a que se chega como viajante. Um lugar caracteriza-se, pois, no sentido antropológico, de modo diferente de um lugar geográfico ou de um lugar da história social.

3.4. SONHOS E VISÕES

Acima de tudo, é o sonho que nos autoriza a falar de nós próprios como *lugar das imagens*. Os sonhos pertencem às imagens produzidas pelo corpo independentemente da nossa vontade ou consciência, graças ao automatismo a que ficamos entregues durante o sono. As imagens dos sonhos são misteriosas e, por isso, suscitaram sempre a interpretação. Freud fala em material dos sonhos e em pensamentos oníricos, acrescentando que, todavia, ambos se expressam «através de imagens visuais».[37] No sonho, a relação entre lugares e imagens é fluida e oscilante, já que os sonhadores são transportados para lugares onde vivenciam as imagens do sonho e, ao mesmo tempo, descobrem esses lugares como imagens, sem qualquer correspondência com o mundo real em que se vive. Como vimos, a topologia da arte da memória é caracterizada por um processo análogo (cf. p. 91ss., *supra*). Embora Freud refira ter descoberto casualmente em Pádua uma «localidade» que amiúde vira em sonho, adverte que «a procedência deste elemento onírico ainda não foi de nenhum modo elucidada».[38] «O sonho dispõe de recordações que são inacessíveis à vigília». Isto remete para a estrutura oculta da memória imaginal, que o nosso corpo possui. No sonho abandonamos o corpo que conhecemos e, no entanto, sonhamos o sonho tão-só neste corpo. O corpo é a fonte das nossas imagens.

Mas donde provêm as imagens que experimentamos no sonho? Serão realmente as nossas próprias imagens? Não serão elas igualmente vestígios das imagens coletivas dominantes numa cultura, entre as quais se contam decerto as recordações? O sonho é caracterizado por (e é) um meio específico de representação, que Freud descreveu em termos de «trabalho do sonho». Na perspectiva etnológica, o sonho surge amiúde como «uma viagem em aparência, que só existe através do relato» que o sonhador dela faz a partir da sua recordação, como afirma Augé. O sonhador é o «autor do seu sonho» e, no entanto, o sonho entrega-o e abandona-o a «uma imagem que ele talvez rejeitasse no estado de vigília. O sonho estabelece uma relação problemática entre mim e o meu eu», como se de um eu múltiplo se tratasse.[39] De forma subtil, Augé compara o sonho com alguém possuído pelos espíritos e antepassados, como quando o corpo fala com a voz de outrem. Neste caso, ele é para os outros, presentes no transe, «apenas um meio». Seja porque aparecem no sonho, seja porque se apossam de um corpo, estas personagens interpelam a identidade: o sonhador «defronta-se com o enigma da sua imagem própria», da qual pode depois recordar-se, ao passo que o possesso não tem nenhuma consciência do que acontece, embora dê a conhecer aos outros quem então se apoderou do seu corpo. A «actividade simbólica», que tem lugar no sonho e no estado de possessão, destrói o dualismo simples entre realidade e imaginação. Ela estabelece entre ambas uma continuidade

que permite identificar e reconhecer uma «ocupação» múltipla do corpo: durante o sonho, uma ocupação por imagens; e durante o estar-possesso, uma ocupação por actos de fala.[40] Nestes casos, o corpo é tanto *lugar* como *meio*, seja qual for a origem das imagens que nele se apresentam e que a partir dele se «projetam». Isto acontece sem o seu controlo, e todavia encontra-se sob a autoridade de recordações e imagens culturais que, na ocorrência, se tornam autónomas.

A *visão* aproxima-se do sonho sob múltiplas perspectivas e, com frequência, recebe-se durante o sonho. Na cultura cristã pertence, em sentido amplo, à categoria que na história das religiões abrange o xamanismo e a possessão, já que se serve da manifestação de um parceiro supraterrestre.[41] A visão não só é comparável com o sonho enquanto viagem (viagem a outro mundo ou visita de outro mundo), mas também enquanto manifestação de imagens, cuja origem e sentido exigem uma interpretação autorizada (fig. 36). Diferentemente do sonho, na auto-alienação física do êxtase a visão proporcionava ao receptor uma «revelação» oficial, que lhe tornava acessíveis coisas que não podia ter experimentado no seu mundo interior e com as suas próprias forças. A experiência visionária levava, pois, a questionar se ela seria real ou apenas suposta e pretendida, se estaria em jogo uma intervenção extramundana, cujo autor seria possível identificar, ou se não passaria de simples ilusão. Contudo, nas duas perspectivas, o corpo era concebido como lugar das imagens, embora se tratasse de imagens de diferente proveniência e poder.

A distinção entre imagens estranhas ao corpo e próprias do corpo continua a assentar no papel que outrora a arte oficial da Igreja desempenhava na experiência com as imagens e na memória imaginal dos visionários. Se na Idade Média se justificavam as visões das místicas pela sua semelhança assombrosa com as imagens das igrejas, alimentava-se ao mesmo tempo a suspeita de que as imagens dos altares e da missa proporcionavam os modelos, e que nas visões tinham apenas sido revivenciadas.[42] Também é possível, pois, pensar na transposição das imagens em ambas as direções, como tradução de imagens internas para estátuas e pinturas, e ainda como interiorização privada das imagens que as pessoas afetadas teriam visto no âmbito público. A mesma imagem podia ser registada no seu lugar como um simples objeto imaginal e, simultaneamente, transformar-se numa sugestiva e activa «aparição», que originava uma vivência subjetiva.

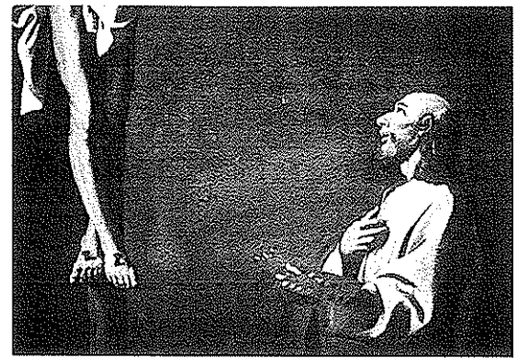


Fig. 36. Francisco de Zurbarán, *São Lucas com paleta perante o Crucificado*, 1630-39 (pormenor).

Na sua análise do culto colonial das imagens, que as ordens religiosas incentivaram no México em aberta polémica contra as representações indígenas, Serge Gruzinski relaciona o papel das imagens oficiais com o papel das imagens milagrosas e do sonho.[43] A experiência visionária exercia-se como propaganda no sentido de familiarizar as populações índias com o além cristão. «É aqui muito estreito o parentesco entre a visão e a imagem». Os sonhos dos indígenas refletiam «a estrutura das imagens eclesiásticas da segunda metade do século XVI. [...] É a mesma ordem visual, alimentada pelas mesmas formas e fantasmas, que rege a pintura e a experiência subjetiva. Lógica pictural e lógica fantasmática seguem durante pelo menos um século vias paralelas: o invisível torna-se visível, a convenção pictórica informa o subjetivo». A experiência do sonho e da visão era, ao mesmo tempo, simulada e regulamentada pelas imagens oficiais, que para tal forneciam uma síntese. Pode falar-se de uma isometria entre a imaginação privada e o poder criador de normas das imagens oficiais que encarnavam o imaginário coletivo.

Mas esta isometria estava sempre ameaçada, era sempre uma zona em disputa. Quando ela se via ameaçada no espaço público por imagens falsas e perigosas, protegia-se, proibindo e destruindo tais imagens. Ao mesmo tempo, a visão de cada um desafiava o privilégio das imagens «corretas» e, por esta via, também a autoridade da Igreja sobre as imagens. A pintura barroca reagiu con-

tra este problema, ao proclamar-se como espelho oficial de visões privadas. Por meio desta encenação teatral e alucinatória, despertava nos fiéis a impressão de receber visões pessoais diante de tais obras.[44] Apesar de todas as disputas pelo poder das imagens e pelo poder sobre a imaginação individual, que se expressava no esquema dualista físico-mental ou coletivo-pessoal, o controlo sobre as imagens furtou-se continuamente às instituições. Era muito difícil manter sob controlo o corpo como lugar das imagens, não só no sonho e na visão, mas também no encontro com as imagens oficiais.

Descartes ocupou-se repetidamente da imaginação que o ligava ao corpo e à sua medialidade, enquanto o acto cognitivo do espírito parecia separar-se do corpo. Após três sonhos numa mesma noite de 1619, o jovem Descartes desejou saber donde provinham e o que significavam, esperando que lhe revelassem o seu futuro caminho para a «maravilhosa ciência».[45] Mais tarde, o seu biógrafo Baillet encontrou as anotações correspondentes no caderno intitulado *Olympica*. Durante o terceiro sonho, Descartes, ainda adormecido, perguntava «se de um sonho ou de uma visão se trataria». Decidiu-se pelo sonho, mas valorizando-o com a ideia de que a imaginação, inclusive no sonho, poderia proporcionar um conhecimento de índole peculiar, como acontece no exercício da poesia. Ou seja, que o «espírito da verdade» lhe tinha comunicado uma mensagem importante através de um meio da imaginação, como até então acontecera com o sentido das visões no âmbito religioso. Numa antologia de poesias, que lhe foi mostrada no terceiro sonho, viu «uma série de pequenas gravuras em cobre com retratos» que ele, tal como tudo neste sonho, quis interpretar. No entanto, «já não precisou de nenhuma clarificação, porque no dia seguinte o visitou um pintor italiano e lhe forneceu a explicação». Não sabemos nem o aspeto dessas imagens nem o que significavam. Mas estavam elaboradas de tal modo que o pintor as reconheceu pela arte da sua feitura e conseguiu, portanto, também interpretá-las. Estabelecia-se assim no sonho uma correspondência entre a imaginação pessoal e uma recordação, sobre a qual Descartes, no estádio de vigília, não conseguia oferecer justificação alguma. Nesta correspondência, fosse qual fosse a sua génese, parecia abolir-se o dualismo que diferençava a verdade coletiva dos fantasmas subjetivos. As imagens do sonho tinham transposto um limiar em que a imaginação do sonhador se revela como uma fonte cognitiva de índole particular.

Hoje, prefere-se falar de imaginário, para se possuir uma figura oposta ao real que, todavia, não é apenas subjetiva. É uma «criação conceptual relativamente jovem, que ganhou importância na medida em que aumentou o cepticismo» acerca da definição de imaginação, de capacidade imaginativa e de fantasia, como atividades do sujeito.[46] A imaginação permaneceu referida a uma capacidade do sujeito, mas o imaginário está ligado à consciência e, por isso, também à sociedade e às suas imagens do mundo, nas quais sobrevive uma história coletiva dos mitos. O imaginário distingue-se, por isso, dos produtos em que se expressa como o alicerce e o fundo imaginal comum de uma tradição cultural, a partir dos quais se evocam as imagens da ficção e com os mesmos estas se podem encenar. Nesta acepção, Wolfgang Iser inclui o fictício e o imaginário «entre as disposições antropológicas» que, decerto, só se concretizam na interação com uma figura reconhecível.

3.5. SONHOS E FICÇÕES NO CINEMA

É possível, com certa justiça, encarar a sala de cinema como um lugar público das imagens. Frequentamo-la unicamente por causa das imagens que se projetam na tela de acordo com a unidade temporal do filme (no teatro a peça representa-se no palco). E, no entanto, não existe nenhum outro lugar no mundo onde o espectador se experimente tanto a si mesmo como o lugar autêntico das imagens. Por um lado, as suas imagens fluem para as imagens do filme, por outro, persistem como próprias através da lembrança. Como meio, a existência do filme resume-se à percepção instantânea e limita-se ao momento em que a percepção ocorre; constitui a temporização radical da imagem e, portanto, uma forma diferente de percepção. O espectador identifica-se com a situação imaginária, como se ele próprio se enleasse na imagem. As imagens mentais de quem assiste ao filme não devem ser separadas de forma categórica das imagens da ficção técnica. Efetivamente, através do aparelho que gera a ilusão cinematográfica, a projeção esbate e elide as fronteiras entre meio e percepção. O meio filme não existe no estado passivo, pois carece da animação técnica que gera no espectador a impressão de que as fugidias imagens fluindo diante dos seus olhos são apenas as suas próprias imagens como aquelas que pode experimentar na imaginação e no sonho.

Marc Augé, na leitura que fez do teórico de cinema Christian Metz, atribui ao filme uma significação antropológica, na qual se expressa a interação entre mundo (privado ou coletivo) da representação e ficção.[47] «Os filmes, enquanto criações, não consistem em ficção pura: têm, por assim dizer, uma pretensão ao senso comum, à existência; sugerem um espaço, uma história, uma linguagem, um olhar sobre o mundo»; e nisto reside, por exemplo, a diferença entre o cinema americano e o europeu. Para que a produção da ilusão possa apresentar-se sob as vestes da realidade, é necessário que o público partilhe um conjunto coletivo de representações mentais. Ao invés, no espectador individual, a identificação com o olho da câmara é que estimula a sua imaginação, intensificada pelo contraste com a restrição do movimento corporal ao assento da sala de cinema. Desponta assim uma «sobreexcitação da percepção, que torna semelhantes os estados da alucinação e do sonho». O paradoxo da ida ao cinema consiste em que «o que se alucina é o que efetivamente há para ver». Assim, a experiência cinematográfica, embora continue a sugerir a experiência real, é semelhante ao estado do sonho e da emanação de imagens que não se podem controlar, embora pareça que resultem da produção pessoal.

Na ficção literária do leitor de romances geram-se imagens distintas das do cinema, onde as imagens foram, inicialmente, produzidas por outros. Aqui, as fantasias pessoais chocam com as ficções, antes de confiadamente as contaminarmos, em seguida, umas com as outras. Outrora, as imagens cultuais e as obras de arte «mantinham uma distância variável em face do imaginário coletivo e à ficção», onde se podia esquecer o seu autor, o artista, e reprimir o seu estatuto como ficção. Deste modo, o culto mexicano a Nossa Senhora de Guadalupe (fig. 26) pôde, um dia, transformar-se na própria aparição da Virgem. A relação com esta imagem tornou-se de tal modo direta e pessoal que o crente verdadeiramente a incorporou em si mesmo. A partir de então, a reação à imagem converteu-se no acto simbólico que passou a unir os que se reconheciam na mesma imagem. Por outro lado, a imagem estava sobrecarregada de exegeses oficiais. A experiência comunitária e a retórica partilhada funcionavam tanto melhor quanto uma mesma imagem captava as fantasias pessoais de todos, na medida em que as imagens íntimas e particulares proporcionavam uma base real das experiências coletivas e simbólicas.[48]

No caso da ficção cinematográfica, a relação é análoga e, todavia, distinta. Inclusive a ficção aceite pode servir tão adequadamente os mitos actuais da sociedade que é difícil separá-la da realidade, como acontece com os filmes de culto. No filme instaura-se uma relação imaginária entre o realizador e o seu público em virtude do contacto entre diferentes mundos pessoais de ideias que, apesar de tudo, se sobrepõem na auto-sugestão do espectador. Marc Augé fala de uma «coincidência de imagens», que sobrevém quando o espectador partilha com outrem as suas imagens e as ressocializa, sem ter de sair de Si mesmo (fig. 37). Esta experiência pressupõe uma compreensão da ficção em que o «olhar para o real não se mistura com o real».[49] Pode acrescentar-se que, na obscuridade da projeção, a perspectiva coletiva do filme transforma-se na vivência pessoal de cada indivíduo. Este encontra-se no seio de uma comunidade e, todavia, está só consigo. Apesar de na sala de cinema persistir a cultura burguesa do teatro, através do filme e de técnicas como o grande plano, o espaço em que se aglomera o público dissolve-se enquanto espaço comum, destruindo-se qualquer possível relação analógica (cena e sala) em proveito da ficção de um lugar, ou da sua ausência, fechando-se o espectador sobre si mesmo e sobre as suas imagens particulares. Na sala de cinema o espectador experimenta uma espécie de alucinação ou sonho, onde, apesar do contexto público, a experiência habitual de tempo e espaço se solta e vivencia exclusivamente como lugar das imagens.

As salas de cinema construíram-se como teatros para uma nova forma lúdica da ilusão. Na conhecida série que Hiroshi Sugimoto desenvolve desde há mais de vinte anos, o fotógrafo japonês transforma cinemas vazios nos Estados Unidos em verdadeiras metáforas da experiência cinematográfica. Aludem à natureza efémera das imagens a que nos entregamos na jaula da percepção e da imaginação.[50] O olhar é aqui atraído pelo ecrã, branco mas vazio, no qual se projetou um filme inteiro – durante o qual Sugimoto manteve aberta a objetiva da sua câmara – sem ter deixado outro vestígio a não ser a luz (fig. 38). Das imagens projetadas, encontram-se vestígios nas paredes e no mobiliário da sala. Juntamente com o jorro de luz com que atravessam a sala, deixam reflexos fantasmáticos na obscuridade, inadvertidos pelo público, porque este se esqueceu do sítio onde se encontrava, para viajar até aos lugares fictícios do filme. Com uma *mise en scéne* implacável, Sugimoto aprisiona o movimento da experiência

Fig. 37. Alain Resnais, *Hiroshima mon amour*, 1959.

cinematográfica, e assim a subverte. Ao ruir o tempo cinematográfico, o ecrã vazio simboliza a soma de todas as imagens de cinema possíveis e igualmente a sua vacuidade e permutabilidade, porque apaga os filmes que passaram diante da objetiva de Sugimoto, durante o estóico ritual das suas sessões de cinema. É como se nada se tivesse passado. A sequência cinematográfica de lugares desvanece-se no lugar real em que se projetam os filmes. O espaço com a janela epifânica aberta para o mundo, em que efetivamente só aparecem imagens do mundo, evoca a *camera obscura* que somos quando, na cápsula do nosso corpo, contemplamos imagens que nós próprios projetamos no mundo. A sala de cinema está vazia e as imagens encontram o seu lugar no espectador, cujas imagens Sugimoto não pode fotografar.

Nas fotografias de Sugimoto, a luz é o remanescente de um filme invisível que foi projetado no espaço visível. Tempo e espaço permutaram-se entre si. O tempo cinematográfico desaparece na fotografia que só pode captar um lugar e, em seguida, o transforma numa imagem perene. A ontologia da fotografia, a que em seu tempo se referiu André Bazin, desaparece, porque podemos ver o espaço que Sugimoto mostra só como imagem e apenas na imagem. O tempo acumulado nos interiores das salas dissolve o tempo linear do filme e transforma-o no tempo rememorativo da fotografia. Não conseguimos ver que é o tempo de um filme inteiro que se reavém e reitera no tempo de exposição de Sugimoto. Além

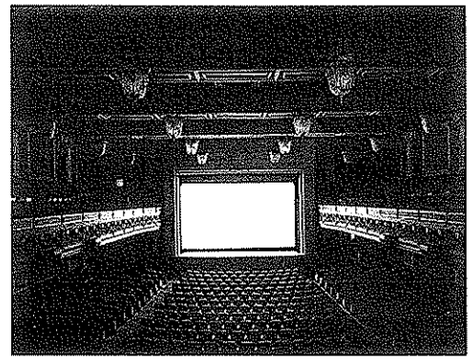


Fig. 38. Hiroshi Sugimoto, *Regency, San Francisco*, 1992.

disso, existe a diversidade dos espaços em que ele fotografou. Encontra-se em aberta contradição com o ecrã, identicamente branco em toda a parte, no qual as imagens, no decorrer do filme, se expulsaram umas às outras. Por sua vez, estas salas foram construídas segundo o modelo dos espaços teatrais europeus, onde se realizaram espectáculos de natureza inteiramente diversa. Com este olhar retrospetivo, Sugimoto estende e desdobra a história do teatro para além das fronteiras entre meios. Na sua perspectiva, a história moderna das técnicas e do progresso contrai-se e condensa-se numa história das ilusões.

As fotografias que mostram, vazio, um lugar das imagens tornam-nos quase dolorosamente conscientes de quão pouco alterada é por todas as imagens a sala de cinema, para as quais foi, no entanto, construída. Nem sequer ali há um palco que, como no teatro, tenha que se montar para a próxima peça. Após ocupar os seus assentos, o público mergulha, durante duas horas, numa enxurrada de imagens, das quais desperta como de um sonho, ao abandonar o lugar onde já nada mais há para fazer. O teatro da ilusão vive do seu público que vendo o mesmo filme tem dele uma vivência diferente. Embora a experiência cinematográfica ocorra coletivamente, o indivíduo transforma, despercebidamente, as imagens do filme em imagens próprias. A interação entre corpo e meio, entre imaginação e ficção, não pode reduzir-se, no nosso caso, a um esquema dualista em que as imagens mentais e mediais se defrontam.

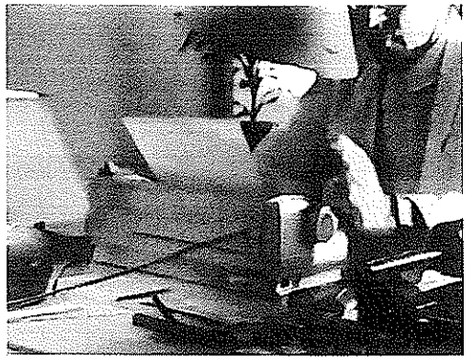


Fig. 39. Jean-Luc Godard, *História(s) do Cinema*, 1988-98.

A este respeito, Jean-Luc Godard apresentou a demonstração categórica, ao produzir um filme com oito horas de duração intitulado *História(s) do Cinema* (fig. 39, 40).[51] A história do cinema consta de todas as histórias cinematográficas que vimos no decurso das nossas vidas. Permaneceram fixas às imagens que regressam à nossa memória e da qual sem cessar se desprendem. Já não sabemos dizer a que filme pertencem e, no entanto, são reconhecidas no jogo livre de uma *ars combinatoria* que Godard desenvolve com este material de recordação. Nas *História(s) do Cinema*, as imagens dos filmes misturam-se com material documental de velhos cine-jornais, pelo que a ficção e a história real se confundem. Na nossa memória acumularam-se imagens que trazem em si o vestígio temporal de uma determinada conjuntura histórica, embora tenham surgido para a ficção de um filme. Já não sabemos distinguir se nos lembramos em imagens ou de imagens que encontraram o seu lugar na nossa memória. A partir do velho material cinematográfico, que ele comenta como narrador que escreve à máquina, Godard criou um *museu imaginário* do cinema, no sentido de André Malraux. Mas propôs ainda «um palimpsesto de imagens», parecido com «o palimpsesto da nossa memória imaginal, no modo como armazena e reutiliza os seus materiais».

Num comentário a este filme, Marc Augé fala do «ecrã da memória».[52] A memória «mistura as histórias: as que vivemos e as que contamos uns aos outros».

Fig. 40. Jean-Luc Godard, *História(s) do Cinema*, 1988-98.

Também os filmes fazem parte destas histórias, por exemplo os filmes a preto e branco, de cuja época alguns de nós se recordam. «O que é que caracteriza melhor uma geração, senão a recordação comum de algumas imagens?» Mas existem ainda «as nossas histórias de vida pessoais onde o cinema se mistura com a vida». O imaginário coletivo, dificilmente distinguível do imaginário pessoal, embebeu-se no material imaginal que experimentámos na ficção e, portanto, também no cinema. Godard recorda-nos que associamos igualmente as imagens a outras épocas da nossa vida. Mistura imagens de velhos filmes com fotografias que documentam a história (não vivemos, quase sempre, a história, inclusive como contemporâneos, só em imagem?), mas intercala ainda pinturas de séculos diferentes com a mesma liberdade que intercala as citações cinematográficas, considerando também as obras dos museus como imagens da sua própria recordação.

3.6. ESPAÇOS VIRTUAIS E NOVOS SONHOS

Já há muito que o cinema se tornou um meio clássico, que olhamos retrospetivamente com uma curiosidade renascente e melancólica. A TV, o vídeo e as imagens do mundo virtual, que como meios secundários vão fazendo a sua entrada no cinema e fazem dele um meio da memória, modificam a distribuição de papéis entre imaginação e ficção no velho teatro das imagens. Na ficcionalização

do mundo, Augé vislumbra o desencadear de uma «guerra dos sonhos».[53] Os sonhos e os mitos estão ameaçados por uma «ficção total» que usurpa igualmente as imagens privadas e se infiltra nos mitos coletivos.[54] Na era da tecnoficção e da ciberutopia, poderemos ainda compreender-nos como lugar das imagens e com a mesma certeza de sempre? Pertencer-nos-ão ainda as imagens com que vivemos? Ou estará a ficcionalização do mundo prestes a apoderar-se das imagens do Eu?

Hoje, não só o espaço das imagens aumenta e se amplia em face do espaço do mundo da vida, mas também as imagens ocupam um espaço fundamentalmente distinto, uma «heterotopia» no sentido de Foucault (cf. p. 87ss., *supra*). Com *pathos* tecnológico prometem a libertação da referência ao mundo real. Todavia, não abrem nenhuma porta para um além das imagens (a que, ademais, os nossos conceitos nem sequer se aplicariam). Apenas ampliam o universo das imagens que, aliás, como lhes é próprio, se estende para além da nossa própria experiência corpórea. Hoje, de uma forma mais decisiva do que antes, esmorece o imperativo de correspondência mimética entre o mundo das coisas e dos corpos e o mundo das imagens, mas convém recordar que não é aqui que reside a única lei da produção imaginal. O conceito genérico de *virtual reality* (VR), que alternadamente se condena ou se enaltece, oculta o facto de que também neste caso se trata de imagens, embora de imagens interactivas imbuídas de nova autoridade tecnológica. Também não se justifica falar de «imagens virtuais», porque não se trata de imagens produzidas por meios tecnológicos, mas das nossas próprias imagens, deveras inapreensíveis. Em contrapartida, é possível falar de imagens de um mundo virtual, se por ele entendermos um mundo que existe tão-só em imagens.

Referir-se-ão ainda essas imagens a um espectador, no qual encontram o seu lugar vivo? Quem responder «não» a esta pergunta situa-se numa tradição antiga. De cada vez que os seres humanos se vêem confrontados com novas formas de percepção, perdem ou receiam perder a ideia que faziam de si mesmos. Quando deparam com imagens de índole inteiramente diversa, são invadidos pela impressão de estarem perante outra espécie e prenunciam então, com entusiasmo ou tristeza, o adeus à humanidade. Pelos mesmos motivos, sempre que se alude à VR, é com prontidão que se confundem os conceitos de fictício e imaginário. A ficção popular ter-se-á tornado uma competência das novas tecnologias, ao passo que o imaginário se cinge ao universo das representações do usuário, onde a ficção vê o seu estatuto reconhecido para, depressa, voltar a perdê-lo.

A produção do imaginário está sujeita a um processo social e, por isso, a ficção não ocupa necessariamente o lugar do imaginário. Embora formule a hipótese da evolução no sentido de uma «totalidade ficcional», o próprio Augé acaba por admitir que «a imagem não passa de uma imagem. O poder que recebe vive tão-só do poder que nós lhe outorgamos».[55] Mas este «nós» não é tão anónimo que nele desapareça o «Eu». Pelo contrário, o indivíduo «processa» – empregue-se o conceito técnico-medial – necessariamente o material imaginal coletivo do imaginário, em harmonia com a sua fantasia pessoal. Encontra para isso no campo de imagens eletrónicas uma certa ressonância, onde se pratica e exercita o trato livre com o material imaginal existente, como, aliás, acontece noutros campos. Desta forma, multiplicam-se os estratos na produção das imagens internas, sem prejuízo da nossa participação pessoal através do que entre eles inserimos.

Algo de semelhante acontece no âmbito intercultural. Não é garantido que, a longo prazo, a exportação ocidental de meios imaginais acabará por nivelar globalmente o imaginário coletivo. Antes pelo contrário, é de esperar que as tradições locais da imagem possam apropriar-se destes meios e dar-lhes a volta. Por enquanto, tratar-se-á de uma hipótese remota, já que por todo o mundo se difundem *soap operas* [séries / telenovelas] americanas, mesmo nos bairros periféricos do Terceiro Mundo. O que os actuais meios televisivos levam até às casas do mundo inteiro é o universo publicitário capitalista. Mas o acesso à internet e a outras formas de comunicação tecnológica começa a possibilitar um movimento de oposição à uniformização mundial das imagens, pondo de novo em ação o imaginário no seu sentido cultural específico.

O vídeo presta-se a um uso pessoal que, em alguns países do Terceiro Mundo, já possibilitou novas e híbridas criações no âmbito das imagens de casamentos ou de cerimónias fúnebres, como recentemente demonstrou o estudo que Christopher Pinney fez da prática fotográfica na Índia.[56] A câmara de vídeo insere na imagem o próprio espectador, como já o fizera a máquina fotográfica. Mas, diversamente desta, convida a entrar em comunicação com outros através deste meio ou a ver-se a si mesmo nele. Esta prática torna-se um lugar comum em filmes em que os casais comunicam os seus sentimentos através de grava-

ções ao vivo ou mutuamente se olham. É assim que ao alcance de qualquer utilizador surge um meio de presença, que já não está restringido ao antigo estatuto de um meio da recordação, nem ao hiato temporal que antes separava todas as imagens do seu espectador. Entre a presença na imagem e a presença fora da imagem surgem interferências, quando o meio vídeo se usa não só para gravações, mas também como jogo formal da auto-apresentação. Inclui-se aqui ainda a sua capacidade para o armazenamento e a reelaboração do material imaginal já existente, ou seja, tudo aquilo que faltava à fotografia e ao seu tempo parado. Podemos utilizar e manipular o meio como uma prótese da nossa memória visual. Deste modo, altera-se o estatuto da imagem: entre a percepção passiva e a sua construção activa, ao alcance de qualquer utilizador, vemos surgir novas relações que predestinam o vídeo a ser um meio da imaginação.

Quanto à arte contemporânea, desde há muito que se instalou em âmbito tecnológico para, com a sua ajuda, criar imagens mentais e da recordação, que se apresentam como citações da nossa memória imaginal. Um exemplo conhecido provém do pintor americano David Reed, com o qual Arthur C. Danto introduz o seu livro *After the End of Art* [*Depois do Fim da Arte*] (fig. 41).[57] Trata-se de uma formação híbrida incluindo os meios pintura, filme, *videoclip* e instalação, que surgem intrincados uns nos outros de modo tão estreito que libertam nos espectadores imagens de fantasias e recordações, aparentemente já por eles possuídas. Quando, em 1992, em São Francisco, David Reed começou a trabalhar com imagens digitais, deu-se conta de que o lugar da exposição ficava a escassos «quarteirões de distância da casa» onde Alfred Hitchcock filmara, em 1958, cenas do seu filme *Vertigo*.[58] Assim, «concebeu uma instalação que representa um *remake* do quarto de Judy no hotel Empire». Na instalação, surge pendurada uma pintura de Reed sobre a réplica da cama de Judy, enquanto junto desta se reproduz em vídeo a velha cena do filme. No catálogo, diz: «inseri a minha pintura numa imagem fixa do filme», a fim de confundir os planos temporais. Num *videoclip* ulterior, surge uma amálgama já indivisível composta por filme, vídeo e pintura, na qual o espectador projeta as suas próprias imagens, ao pretender destilá-las a partir da obra. Por fim, Reed passou a querer expor as suas pinturas apenas em «quartos de dormir fictícios», motivando nos espectadores um olhar que contrastasse com a situação típica de uma galeria. É evidente que continuam a ser quartos de dormir fictícios, mas originam associações que já não são próprias de uma obra pictórica, antes de um mundo imaginal quotidiano. Neste caso, a experiência da representação já não aparece aqui ligada ao carácter de obra de arte, mas joga com a fantasia pessoal, para a qual Reed, por via da sua ficção artística, criou um lugar privado.

Fig. 41. David Reed, *Vertigo*, 1993. (Judy como Madeleine.)

Mas a questão acerca do *lugar das imagens*, que identificamos com o corpo vivo, não se decide no campo da arte. Aviva-se e exacerba-se onde a realidade virtual alarga, quantitativa e qualitativamente, os seus espaços com a explosão da internet e a expansão do ciberespaço. Como mostra Margaret Wertheim na sua sinopse do estado do debate, os intérpretes divergem sobre a questão se a nossa imaginação será engolida por estes espaços ou se neles alcançará uma nova liberdade.[59] Na *internet* abrem-se espaços de fantasia e de uma ilimitada liberdade de comunicação em que os utilizadores se sentem como seres recém-nascidos. Vestem «máscaras digitais» ou «rostos supletivos», por detrás dos quais julgam alterar a sua identidade. O ciberespaço põe «à disposição do jogo da imaginação um lugar seguro» em que os participantes actuam com um Eu distinto daquele com que podem actuar no mundo físico (fig. 42).[60]

No romance *Neuromancer* onde William Gibson, já em 1984, utiliza o termo ciberespaço, o herói liga-se «a uma vulgar consola de ciberespaço, que projetava a sua consciência incorpórea na alucinação refletora da Matriz».[61] Os termos

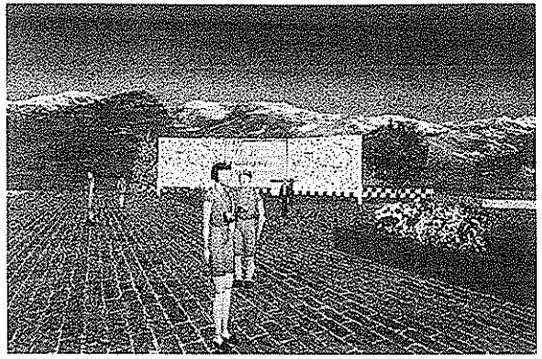


Fig. 42. *Avatares na ciber-cidade Alphaworld.*

cruciais são aqui «consciência incorpórea». Com esta experiência regressa a antiga sensação do «êxtase» em que o próprio corpo suscita a impressão de ter abandonado o corpo. Também os relatos acerca do ciberespaço esboçam a impressão de podermos mergulhar com um novo Eu num mundo de metamorfoses ilimitadas, enquanto o corpo persiste num mundo inerte e apático. Na era da *internet*, a identidade entende-se como uma simples opção, a partir do momento em que o corpo se elide como lugar da identidade.[62]

Mas isto não passa de uma vetusta experiência imaginal. De certa forma, as imagens desprendem o olhar do corpo e introduzem a consciência num lugar imaginário para onde o corpo não pode segui-la. A imaginação continua a ser uma atividade corporal, mesmo quando revoga a sensação do corpo. Com as novas tecnologias acentua-se o papel do corpo singular como o verdadeiro lugar das imagens, já que é através das imagens que ele comunica com o mundo ou com outros mundos.

Mas o discurso sobre as imagens precisa de ser desenvolvido, pois na internet as pessoas estão mais representadas por textos, e por vezes pela voz, do que pela imagem. Apesar de tudo, os parceiros nos *chat rooms* elaboram reciprocamente uma imagem do outro. Os namoros via *internet* já conduziram a dramas, a partir do momento em que os pares se conhecem pessoalmente (deveria talvez dizer-se corporalmente) e comprovam que tinham feito, um do outro, uma imagem falsa (deveria porventura dizer-se, uma simples imagem medial). Como se sabe, as nossas imagens mentais soltam-se e desfraldam-se com tanto maior liberdade quanto menos forem restringidas por imagens físicas ou visíveis: poderia aqui descortinar-se justamente uma lei geral para a interação entre as imagens internas e exteriores. Mas, entretanto, aumenta também na rede a tendência para a imagem visível e real. Existem casos famosos de pessoas privadas que permitem ser vigiadas durante 24 horas por uma câmara de vídeo, cujas imagens são enviadas para a *internet*. Métodos e processos recentemente desenvolvidos prometem um futuro no qual, por via eletrónica, «terá lugar a troca em tempo real de vídeos de casa para casa»; por enquanto, os visitantes da cibercidade *Alpha World* são «avatares» animados que encarnam os utilizadores da *internet* (cf. p. 144, *infra*).[63]

A diferença relativamente à oferta imaginal dos meios antigos consiste sobretudo na experiência de não se estar sozinho num mundo imaginário, mas de esbarrar com os companheiros de viagem da imaginação. Ainda que os outros estejam, de facto, sentados diante do computador, todos parecem encontrar-se num nenhures comum, cuja ilusão de comunidade se torna tanto mais real na medida inversa em que se pode experimentar no quotidiano social. Como acto coletivo, a comunicação é mais importante do que os seus conteúdos, porque suscita a impressão de possibilitar uma existência social que deixou de estar ligada a lugares físicos. Mas esta existência é uma existência imaginária, porque ocorre apenas através da imagem. Na pintura, e até ainda no cinema, o espectador estava sozinho com a sua imaginação. Pelo contrário, nos meios interativos contacta com outros que tanto podem dar asas à sua imaginação como paralisá-la. A interatividade é uma nova incitação à fé na imagem.

Os impulsos religiosos com que hoje se lastra, cada vez mais, a tecnoficção são a marca incontroversa de uma imaginação privada, porque refletem uma experiência de perda que o indivíduo sofreu no imaginário coletivo e na sua comercialização. As antigas noções da «alma» imortal e incorpórea apropriam-se hoje de um «duplo virtual» que vive no ciberespaço. Quando a *ciberutopia* promete a imortalidade na *net*, retornam lembranças do *Retrato de Dorian Gray* de Oscar Wilde. Quando se fala de uma «eternidade digital», programável, como não reconhecer nesta promessa e aspiração a semelhança com a troca entre ca-

dáver e a imagem do defunto, tal como já acontecia no culto dos mortos das culturas mais antigas? (cf. p. 181, *infra*) A encarnação na imagem é um *topos* [lugar comum] da perspectiva antropológica, porque permite reconhecer a tentativa de ultrapassar na imagem as fronteiras de tempo e espaço, às quais o corpo vivo está sujeito. Também no mundo virtual de hoje as imagens parecem permanecer ligadas ao corpo, por isso, continua a ser legítimo falar de um *lugar vivo das imagens*.

---

1 O «lugar das imagens», como metáfora, desempenhou pela primeira vez um papel quando o coreano J.-Y. Park apresentou em Munique, em 1993, uma exposição à qual ambos demos este título (H. Belting e B. Groys, *Der Ort der Bilder*). Três anos depois, um colóquio que se realizou na *Haus der Kulturen der Welt* [Casa das Culturas do Mundo] em Berlim recebeu o mesmo título. Desta vez, o artista expunha um trabalho, que não era o tema, mas que apenas se considerava como uma contribuição para o tema da jornada. O grupo de discussão, em que os participantes da Ásia constituíam a maioria, investigou as imagens que surgem numa cultura e por ela são transmitidas. A questão das imagens transformou-se, depois, na questão sobre o lugar das imagens: sobre o lugar que as imagens possuem numa cultura e que, com o desaparecimento desta última, podem perder. A publicação, que editei juntamente com Lydia Haustein, optou pelo título «A herança das imagens», mas o meu contributo manteve o título do colóquio (H. Belting e L. Haustein, *Das Erbe der Bilder*). Se aqui, mais uma vez, o utilizo e junto a um novo texto, não é para gerar confusão, antes para continuar um pensamento que, para mim, já se associou, de modo sugestivo, a este título. Mas, desta vez, o pensamento orienta-se de modo diferente e concebe-se de forma mais geral, sem renunciar ao laço estreito com o diálogo actual entre culturas, que também pode entender-se como diálogo entre imagens.

2 C. Pavese, *Lettres 1924-1950*, carta a Fernanda Pivano, de 30 de Agosto.

3 D. Kamper e C. Wulf, *Anthropologie nach dem Tode des Menschen*, G. Gebauer, *Anthropologie*, C. Geertz, 1995, M. Augé, *Pour une anthropologie des mondes contemporains*, e J. Coote e A. Shelton, *Anthropology, Art and Aesthetics*.

4 A *madalena* de Proust é o exemplo principal, repetidamente citado, de como o desencadear da lembrança activa o retorno das imagens. Cf. ainda nota 29, *infra*. Sobre as imagens efémeras, ver o cap. 2 («Meio, imagem, corpo»).

5 Ver B. Stiegler, «L'image discrète», p. 165ss.

6 Sobre análise e síntese, ver secção 2.7., *supra*.

7 A este respeito, ver H. Belting e L. Haustein, *Das Erbe der Bilder*, p. 7ss., H. Belting, «Die Ausstellung von Kulturen» [«A exposição de culturas»], p. 214ss., e K. W. Hörning e R. Winter (ed.), *Widerspenstige Kulturen*, p. 393ss., com contributos de S. Hall, D. Morley, J. Clifford e I. Chambers.

8 Sobre a transmissão, ver R. Debray, *Transmettre*. Sobre a sobrevivência, ver as pesquisas antropológicas de E. B. Tylor (p. ex., *Anahuac, or: Mexico and the Mexicans, Ancient and Modern*, Londres, 1861) e os trabalhos de A. Warburg e o seu *Atlas Mnemosyne* . Sobre o tema da sobrevivência na antiguidade pagã, ver H. Bredekamp e M. Diers, *Aby Warburg. Die Erneuerung der heidnischen Antike*. A sobrevivência tornou-se, aliás, um tema da etnologia.

9 Cf. nota 2, *supra*.

10 A este respeito H. Belting, «Naipauls Trinidad», p. 42ss., e S. Rushdie, *Imaginary homelands*. Cf. ainda S. Hall, «Kulturelle Identität und Globalisierung», p. 393ss. e 434ss.

11 M. Augé, *L'Impossible voyage*, p. 13ss. e 16ss.

12 *Ibid.*, p. 45ss.

13 *Ibid.*, p. 91s, S. Gruzinski, «La permeabilité des mondes», e ainda S. Gruzinski, *La Guerre des images...*.

14 H. Belting, *Bild und Kult*, *passim*.

15 H. Belting, *Das Ende der Kunstgeschichte*, sobre o museu e os novos meios. O museu virtual é, por assim dizer, uma alegoria do museu de outrora. Cf. ainda os contributos em K. P. Dencker, *Weltbilder-Bildwelten--Computergestützte Visionen*, e O. Breidbach e K. Clausberg, *Video ergo sumo*. Sobre a nova situação dos museus, ver ainda P. Jeudy, *Die Welt als Museum*, e H. Belting, «Die Ausstellung von Kulturen» [«A exposição de culturas»], p. 216ss.

16 H. von Amelunxen e U. Pohlmann (ed.), *Les Lieux du Non-lieu*.

17 M. Augé, *Pour une anthropologie des mondes contemporains*, p. 44ss.

18 P. Nora, *Zwischen Geschichte und Gedächtnis*, p. 11 ss., P. Nora, «Das Gedächtnis ist der Geschichte stets verdächtig», p. 310ss., e P. Nora, *Les Lieux de mémoire*.

19 J. Meyrowitz, *Die Fernseh-Gesellschaft*, p. 112s. Cf. ainda D. Morley, «Wo das Globale auf das Lokale trifft», sobretudo p. 452ss.

20 M. Augé, *Non-Lieux* e *Pour une anthropologie des mondes contemporains*, e F. Affergan, *La Pluralité des mondes*.

21 A expressão de «aldeia global» , cunhada por M. McLuhan, é cada vez mais restringida pela importância e significado de contramovimentos locais. Sobre o tema do «tradutor», ver S. Rushdie, *Imaginary homelands*.

22 M. Augé, *Ein Ethnologe in der Metro*.

23 M. Foucault, «Outros espaços», p. 243-252.

24 I. Calvino, *As Cidades Invisíveis*.

25 Sobre o tema da Arcádia, ver W. Iser, *Spensers Arkadien* e *Das Fiktive und das Imaginäre*.

26 J. Ruskin, *Modern Painters*.

27 S. Sontag, *On Photography*, p. 51ss. e 153ss.

28 E. Edwards, *Anthropology and Photography*, sobretudo os contributos de C. Pinney e B. Street.

29 Para uma discussão pormenorizada, ver H. Belting, *Das Ende der Kunstgeschichte*.

30 A propósito, cf. nota 7 do cap. 2 («Meio, imagem, corpo»), e a secção 6.8. («Crítica da imagem por Platão»).

31 F. A. Yates, *The Art of Memory*. H. Belting, «Das Bild als Text», sobre a árvore da vida em Santa Croce, Florença, como uma *Ars memoriae* visualizada. Sobre a memória na arte contemporânea, ver K. H. Hemken, *Gedächtnisbilder*.

32 Cf. nota 16, *supra*.

33 M. Foucault, «Outros espaços», p. 243-252.

34 M. Augé, *L'Impossible voyage*, p. 11ss. e 177ss.

35 R. E. Strasberg, *Inscribed Landscapes*.

36 Referências à China com bibliografia adicional in R. E. Strasberg, *Inscribed Landscapes*. Sobre o turismo actual, ver M. Augé, *L'Impossible voyage*.

37 Sobre os meios de representação do sonho, ver S. Freud, *A Interpretação dos Sonhos*, p. 225ss. e 246ss.

38 S. Freud, *A Interpretação dos Sonhos*, p. 155s. e 18, sobre memória e localidade. [Tradução ligeiramente modificada. *N.T.*]
39 M. Augé, *L'Impossible voyage*, p. 52ss. e 62ss.
40 *Ibid.*, p. 67ss.
41 *Ibid.*, p. 93ss., e E. Benz, *Die Vision*.
42 M. Meiss, *Painting in Florence and Siena after the Black Death*, S. Ringborn, *Icon to Narrative*, p. 18ss., e H. Belting, *Das Bild und sein Publikum im Mittelalter*, p. 94, 112ss. e 250.
43 S. Gruzinski, *La Guerre des images...*, p. 166ss.
44 V. I. Stoichita, *Visionary Experience in the Golden Age of Spanish Art, passim*.
45 C. Adam e P. Tannery (ed.), *Œuvres de Descartes*, vol. X, p. 179ss. (sobretudo p. 184ss.), com base em A. Baillet, *Vie de M. Descartes*, Paris, 1691. Ver ainda D. L. Sepper, *Descartes' Imagination*, p. 1ss., e em especial p. 72ss., e R. Zons, «De(s)c(k)art(e)s Träume», p. 271ss.
46 W. Iser, *Das Fiktive und das Imaginäre*, p. 292ss. e 377ss.
47 M. Augé, *L'Impossible voyage*, p. 132ss. («Le stade de l'écran»), com a leitura de C. Metz, *Le Signifiant imaginaire*, Paris, 1997.
48 M. Augé, *L'Impossible voyage*, p. 147ss.
49 *Ibid.*, p. 150.
50 Cf. a bibliografia no cap. 4 («A imagem do corpo...»), nota 63, *infra*, e T. Kellein, *Hiroshi Sugimoto*, p. 30ss., P. H. Halpert, «The blank screens of H. Sugimoto», p. 51ss., e H. Belting, «The theatre of illusion».
51 Citações de H. Belting, «Histoires d'images», p. 60ss.
52 M. Augé, «L'écran-mémoire», p. 83s.
53 Título de M. Augé, *L'Impossible voyage*.
54 *Ibid.*, p. 155ss.
55 *Ibid.*, p. 179.
56 C. Pinney, *Camera Indica*, p. 126.
57 A. C. Danto, *After the End of Art*, p. 126, e ilustração da capa.
58 Catálogo da exposição *Fotografie nach der Fotografie*, 1995, p. 301.
59 M. Wertheim, *The Pearly Gates of Cyberspace*, p. 223ss.
60 *Ibid.*, p. 236.
61 W. Gibson, *Neuromancer*, p. 14. Cf. M. Wertheim, *The Pearly Gates of Cyberspace*, p. 25 e 230ss.
62 S. Turkle, *Life on the Screen*.
63 M. Wertheim, *The Pearly Gates of Cyberspace*, p. 29ss.

4. A IMAGEM DO CORPO COMO IMAGEM DO HOMEM

Uma representação em crise

4.1.

A imagem do homem e a imagem do corpo estabelecem entre si uma relação mais estreita do que as teorias dominantes estão dispostas a admitir. Um indício revelador é a lamúria pela perda do ser humano ser acompanhada pelo queixume quanto à perda do corpo. Rara e singular unanimidade esta: estamos em vias de perder a imagem do homem, quando nem sequer dispomos de uma imagem unânime do corpo. No entanto, impõe-se a pergunta sobre o que significa a imagem numa e noutra perspectiva. Entendemos a imagem do ser humano como a metáfora com que expressamos uma ideia do homem: uma ideia que após o fim do cristianismo como matriz cultural de referência, e apesar de numerosas redefinições das ciências humanas (como ainda continuamos a designá-las), já não reúne consenso. No debate americano em torno de uma cultura do «pós-humano», a pergunta sobre a imagem do homem constitui desde logo um anacronismo.[1]

Mas será possível reduzir o corpo a uma imagem? Fazemo-lo a partir do momento em que recorremos a imagens para falar do corpo. No entanto, quanto mais o corpo é investigado pela biologia, pela genética e pelas neurociências, tanto menos se presta a ser subsumido por uma imagem simbólica. O projeto da criação de um homem novo, que não significa apenas educar um novo ser humano, faz-se acompanhar pela tentação de criar um novo corpo. Mas, por seu lado, esta tentação constitui-se como expressão do facto de termos separado o corpo da imagem tradicional do homem.[2] E, ao falar de imagem, não me refiro apenas a um conceito; como especialista em arte, é inevitável que fale de imagem num sentido inteiramente palpável. Desde sempre os seres humanos elaboraram imagens de si próprios, muito antes de começarem a escrever. Mas se até à invenção do sistema Kodak (*You press the button, and we do the rest*), há mais de um século, esse tinha sido o privilégio dos criadores profissionais de imagens, hoje fotografamo--nos e filmamo-nos uns aos outros desde o berço até à tumba.[3] Sempre que aparecem pessoas na imagem, representam-se corpos. Portanto, as imagens deste tipo têm um sentido metafórico: *mostram corpos, mas significam pessoas.*

Todavia, os procedimentos imaginíferos[4] das ciências naturais, que produzem imagens técnicas do corpo, esquivam-se hoje à representação do ser humano. Cartografam um corpo que perdeu o pronome possessivo no sentido do «meu corpo», porque, na fórmula de Danto, «nenhum Si mesmo resta no corpo».[5] Mas também as teorias sobre o que o corpo biológico é, ou não é, alinham pelas modas do pensamento. «As crenças sobre o corpo como objeto» pertenciam necessariamente ao «Si mesmo encarnado» (*embodied self*), que a seu respeito refletia. Donde infere Danto que «toda a imagem de nós mesmos que não atenda ao facto de que é uma imagem, será falsa». Também as ciências naturais estão submetidas à lei que governa a formação dos mitos. Todas as pesquisas sobre o corpo traduzem-se em imagens do corpo que correspondem a teorias actuais e com elas envelhecem.

As imagens do homem são um tema diferente do das imagens do corpo. Mostram-nos corpos de ostensão em que o ser humano encarna para desempenhar um papel. Nós próprios temos corpos de ostensão, nos quais nos representamos *in corpore* de forma semelhante ao modo como imaginamos ser representados, quando nos contemplamos *in effigie* [ou ao espelho]. Segundo Lacan, a consciência do Eu irrompe no «estádio do espelho» da primeira infância como consciência de uma imagem, à qual ele reage. O Eu possui uma imagem de si mesmo, que é controlada no olhar reflexo e especular. Segundo Arthur Danto, a representação faz parte da nossa essência: «Somos um *ens repraesentans*».[6] A moda no vestir propicia uma excelente porta de entrada no tema, pois integra-se no *gestus* da corporalização e da encarnação. O vestir não se refere tanto ao corpo, quanto ao ser humano que, assim, altera a sua imagem. No entanto, cada corporalização assenta de tal modo na presença do corpo que, no debate utópico sobre um estatuto do «pós-humano», já se ouve a exigência de o corpo natural ser substituído por um novo sistema de suporte para a mente (*support system for the mind*) – onde, de resto, ainda se pressupõe uma mente (*mind*) que anseia por se corporalizar.[7]

Nos *mass media* contemporâneos os corpos manipulam os seus espectadores: exibem-se como corpos de uma beleza sobre-humana ou como corpos virtuais que ultrapassam os limites do corpo natural. Nos testemunhos imaginais históricos, o corpo humano teve sempre este carácter incómodo, porque o espectador coevo sentia-se por ele disciplinado. As imagens representam o corpo, que constantemente foi o mesmo, sempre de modo diferente. Assim, numa perspectiva cultural, a história do corpo reflete-se na da imagem. Por isso, o psicólogo Robert D. Romanyshyn não hesita em falar do corpo como de uma «invenção cultural»: «vivemos no mundo com os outros como corpos pantomímicos que somos e não com os corpos anatómicos que temos».[8] A representação do ser humano *no corpo* e a representação do corpo anatómico (hoje seria sobretudo o corpo neurobiológico) facultam imagens de tipo muito antagónico, embora no segundo caso seja ainda possível falar de imagens. Por esta razão, a exposição *Körperwelten* [*Mundos do Corpo*], que se realizou em Manheim, em 1997, e suscitou escândalo, evitou o conceito de imagem, ao mostrar cadáveres autênticos, satisfazendo a ânsia sensacionalista de imagens que se situam para além das imagens.[9]

A história da *representação humana* circunscreve a da *representação do corpo*, com a qual o corpo se constituiu como veículo de um ser social. A contradição entre essência e aparência é aqui bem manifesta, mas não se lê apenas entre o corpo e os papéis que ele desempenha, porque se encontra inscrita no próprio corpo. Numa acutilante análise, Hannah Arendt descerrou este diagnóstico puramente corporal: «Estar vivo significa ser animado por um impulso de auto-exibição. As coisas com vida apresentam-se como atores num cenário para elas preparado». A pesquisa que esquadrinha o corpo verdadeiro sob a superfície seria apenas uma nova variante do velho impulso de querer apreender o ser por detrás das aparências. Todavia, o zoólogo Adolf Portmann qualificou os órgãos internos como simples funções da manifestação aparente. Num sentido fenomenológico, por dentro encaramo-nos como iguais; é por fora que autenticamente nos manifestamos. Ao remeter para esta tese, Arendt questiona a habitual hierarquia entre ser e aparecer.[10]

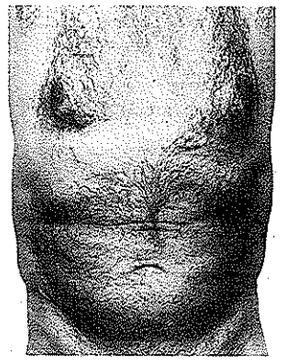
Se a representação do ser humano através do corpo deriva da aparência é porque o aparecer constitui tanto condição do ser como da representação. Assim, a representação mostra o que o homem *é* numa imagem em que o faz *aparecer*. E, por outro lado, a imagem faz isto em substituição de um corpo, que ela encena a fim de que o mesmo proporcione a evidência desejada. O homem é tal como aparece no corpo, e este é em si mesmo uma imagem, ainda antes de ser reproduzido

em imagens. A representação não é aquilo que afirma ser, ou seja, *reprodução* do corpo. Na realidade, é *produção* de uma imagem corporal, já previamente dada na autorrepresentação do corpo. Não é possível decompor o *triângulo homem-corpo-imagem*, sob o risco de se perderem os parâmetros interrelacionados.

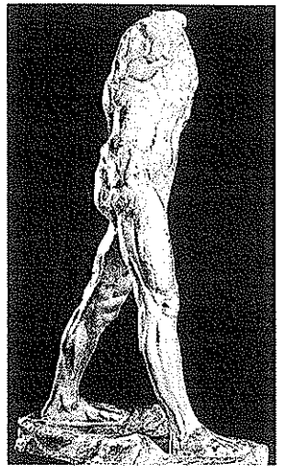
4.2.

Importa, pois, submeter a uma revisão os debates actuais em que os três parâmetros surgem isolados uns dos outros. Por vezes, deparamos com a opinião de que a representação do ser humano se tornou impossível depois de Auschwitz. Mas já desde o século XIX a fundamentação humanista da representação humana se tornara um anacronismo. A vanguarda dos primórdios do século XX escarneceu de qualquer tentativa deste género e preferiu representar máquinas a criar retratos com sentimento e expressão. Na sua curta-metragem *Ballet mécanique* [*Ballet Mecânico*] de 1923, o pintor Fernand Léger fez a experiência de pôr em cena e juntar num concerto corpos como máquinas vivas e máquinas verdadeiras.[11] Na ciência, a radiografia suscitou, há mais de cem anos, um fascínio jamais alcançado por qualquer outra fotografia do corpo. Hoje, Thomas Florschuetz cativa-nos com radiografias monumentais das suas mãos, suscitando no espectador uma empatia corporal que suscita uma fascinante esteticização do corpo.[12]

Desde que o corpo se libertou de uma norma vinculativa absoluta - já que cada imagem pressupõe uma distância visual inerente ao olhar tal como a fé numa ordem simbólica - os artistas esconjuram, exorcizam e afirmam a sua presença através de alusões e paráfrases, sem contudo conseguir reduzi-lo a uma concepção comum. Em Jeanne Dunning e outros artistas multimédia, vemo-nos coagidos a uma intimidade paradoxal com o corpo desconhecido, que não é intimidade com uma pessoa.[13] O artista americano John Coplans fotografa em séries intermináveis o seu corpo envelhecido, cujas vistas parciais agressivas já não buscam a representação do corpo através de uma única imagem (fig. 43). Nas suas imagens ele aparece com o seu próprio corpo, e todavia, por muito que o encene e questione, o efeito resultante é o de um cúmplice algo suspeito do Si mesmo.[14]



43



44

Fig. 43. John Coplans, *Autorretrato*, 1984.
Fig. 44. Auguste Rodin, *Caminhante*, 1877-78.

A prática actual dos artistas de utilizar o seu corpo como meio de arte permite inferir que se trata de imagens do corpo perdidas, às quais reage esta substituição *in corpore*. O artista produz imagens no seu corpo e com o próprio corpo para através desta «presença real» se afirmar contra a crise das imagens análogas e miméticas. Ao mesmo tempo, com a sua corporalidade (e experiência corporal) revolta-se contra o monopólio da realidade medial, que com tanta força usurpa o mundo dos corpos. Mas, por último e sob uma terceira perspectiva, o artista tenta resolver assim o problema da corporalização que foi sempre o problema das imagens. Em vez de aludir a si mesmo através da «obra» habitual, fá-lo no seu corpo, obrigando o espectador a prestar atenção para ele e para o seu próprio corpo. Ao fazê-lo, joga o repertório de transformações que caracteriza a corporalização. A metamorfose, a imaginalização[15] e a corporalização são actos complementares.

Nas artes plásticas o problema da verdade mimética possui uma longa história, desde que os meios técnicos modernos começaram a esvaziá-las desta prerrogativa. Mais ou menos na mesma época do final do século XIX, em que se começou a registar a identidade pessoal através da foto tipo passe e das impressões

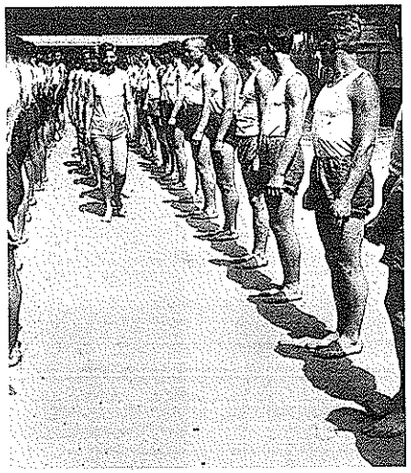


Fig. 45. Alexander Rodtchenko, *Mulheres em frente!*, 1935.

digitais, i.e., através do corpo, Auguste Rodin buscava uma livre expressão natural do corpo, que preferiu captar em momentos isolados e não através da imagem sintética de um todo (fig. 44). O *Caminhante* sem cabeça é inteiramente corpo mas, ao mesmo tempo, de todo anónimo.[16] Mesmo assim, as artes plásticas depressa se encontraram na esteira de uma desconstrução da imagem corpórea tradicional, como acontecia já na ciência. Quando se perdeu a segurança relativamente ao corpo, a arte dissolveu a sua figura em tentames, paráfrases e fantasmas. Na Bienal de Veneza de 1995, Jean Clair reuniu uma exposição acerca deste processo sob o título *Identità e alterità. Figure del corpo* [*Identidade e Alteridade. Figuras do Corpo*]. A identidade no corpo tornou-se estranheza do corpo.[17]

Quando a imagem do corpo já gozava de plena liberdade, a ideologia apoderou-se deste (fig. 45). Em 1999, o *Deutsche Hygiene-Museum* [Museu Alemão da Higiene], em Dresden, apresentou uma exposição em que se refletiam obsessões do século XX desde o ser humano natural até ao mutante otimizado.[18] No mesmo museu teve lugar outra exposição sob o mote de uma «história dos preconceitos» perante o corpo próprio e em face dos povos estrangeiros que, na época da globalização, se abeiram corporalmente de nós.[19] No século

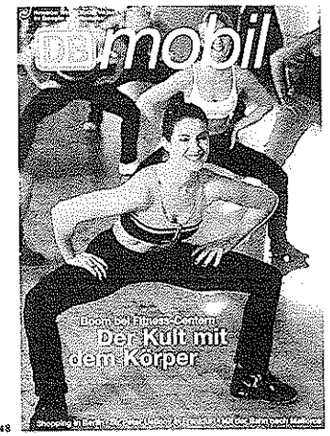
46

47

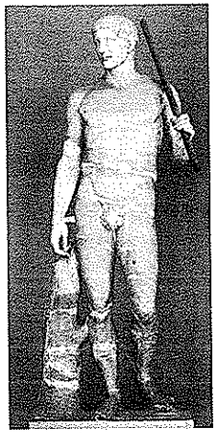
Fig. 46. *Fotografia de soldado SS no gueto de Varsóvia*, 1943 (pormenor).
Fig. 47. Gerhard Richter, capa de *Lettre international*, 35, 1996.

XX, o corpo natural afigurou-se tão insuficiente que a tecnologia moderna o substituiu por próteses corporais, que modificam a percepção dos nossos sentidos.[20] Os movimentos totalitários monopolizaram o corpo como padrão coletivo a fim de celebrarem o ideal político através de uma nova felicidade corpórea. O corpo ariano, enaltecido no corpo desportivo, era a salubre imagem antagónica do corpo semita, que era aniquilado em massa (fig. 46). As artes plásticas, enquanto portadoras simbólicas da imagem do ser humano, tornaram-se suspeitas de iludirem a ideologia do corpo promovida pelo regime. Era uma arte «degenerada», porque degenerada era a sua imagem corporal: a imagem ideológica do corpo e a imagem corpórea proibida condicionavam-se reciprocamente.[21]

Em Março de 1996, publicou-se na *Lettre international* uma fotografia que Gerhard Richter tirara do seu filhote (fig. 47). Com equilíbrio incerto e olhar inquiridor, com a projeção da sua sombra e cuidadosamente embrulhado na sua fralda, é-nos apresentado um modelo de corpo entregue a si mesmo. O ónus do corpo, que ainda desconhece o futuro desempenho de papéis e funções, expressa-se de forma inexcedível neste instantâneo de uma criança que mal começa a buscar o seu lugar no mundo. É uma imagem que não expressa o gesto da representação, porque o sujeito ainda não o pode fazer. Uma imagem contrária a esta é a foto do astronauta que, em 1969, ensaiava os seus primeiros passos sobre a superfície da Lua, num ambiente em que os corpos não têm lugar. Mas este



48

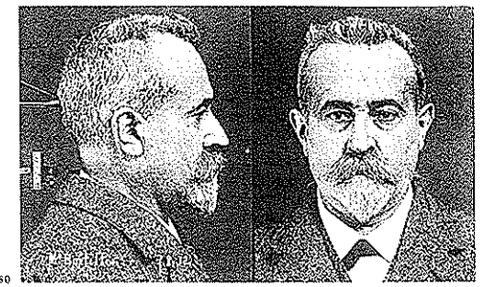

49

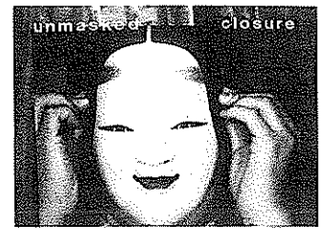
52

Fig. 48. *DB Mobil*, 1999. Capa.
Fig. 49. Policleto, *Doríforo*, cópia romana de original grego. (Antropometria.)
Fig. 52. Gaëtan Gatian de Clérambault, *Panejamentos*, 1918.

corpo embrulhado e prisioneiro da sua armadura, que carrega à volta de si o seu útero tecnológico, converte-se num semelhante símbolo de estranhamento do ser humano no nosso mundo, com o qual ele hoje se relaciona, cada vez mais, através de próteses corporais. Ao «pequeno astronauta», que estamos em vias de nos transformar, resta a possibilidade da dissimulação ou da autorreferência defensiva.

No seu livro *Die Eroberung des Körpers* [*A Conquista do Corpo*] Paul Virilio descreveu esta situação defensiva em termos de transição «do super-homem para o homem super-estimulado».[22] A «colonização do corpo» através da técnica, de que ele fala, pode hoje ler-se em muitos sintomas. Nas revistas ilustradas, a cirurgia plástica oferece às suas leitoras femininas a possibilidade de mudarem qualquer parte do corpo por outra mais formosa ou perfeita. A publicidade, que no sistema capitalista dita e prescreve o ideal do corpo, exerce sobre o público a coerção de se assemelhar às imagens e de imitar modelos corporais, paralisando a nossa própria sensação do corpo.[23] Por outro lado, no *fitness center* o corpo é sujeito a um treino de otimização quase maquinal. Na capa de uma revista ilustrada, de Novembro de 1999, fala-se de um «culto do corpo» (fig. 48),


50



51

Fig. 50. Alphonse Bertillon, *Antropomoetria*, 1912.
Fig. 51. Garry Hill, *Ura Aru (The Backside exists)*, 1985.

que transformaria o corpo numa máquina corporal perfeita.[24] Este *culto do corpo* é simplesmente a outra face da *perda do corpo*, de que hoje se fala um pouco por todo o lado. Constitui um desses slogans em torno de um vazio que o homem continua a ocupar com o seu corpo, sem aí ser *verdadeiramente apreendido* pelos *mass media*. Isto é demonstrativo quanto à proximidade que na nossa imaginação existe entre os três aspetos da constelação homem-imagem-corpo.

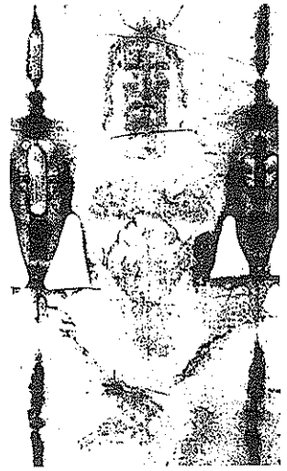
Vivemos no nosso corpo (e não em qualquer outro lugar), mas nele já não procedemos a nenhuma «antropometria» (se me é permitido retomar este conceito). A antropometria, tal como dela se ocupou, em primeiro lugar, o escultor grego Policleto nos seus estudos sobre proporções (fig. 49), consistia em realizar medições corporais com a finalidade de captar no corpo uma imagem ideal do homem.[25] Nas suas origens, a estátua grega surgiu provavelmente com a interrogação sobre o estatuto social do corpo, e nas épocas seguintes encontraram-se respostas muito diferentes para esta pergunta.[26] Ao invés, no século XIX, a inventariação do ser humano originou os procedimentos de medição corporal do prefeito da polícia parisiense Alphonse Bertillon (fig. 50). Na sociedade de massas, isto servia para a «identificação antropométrica» sobretudo de pessoas criminosas, consistindo em onze medidas corporais diferentes e nas chamadas «características imutáveis», o que na perspectiva actual constitui um anacronismo.[27]

Hoje, a evasão do corpo manifesta-se em imagens cujo ponto de fuga se encontra no mundo virtual. No entanto, a fuga do corpo supõe que existe algo (designe-se talvez como alma, espírito ou Si mesmo) capaz de a ele se esquivar. Mas semelhante premissa é contradita pela parte contrária, segundo a qual, quando se fala do homem, só são válidas as funções corporais. Contudo, esta vê-se em apuros para formular uma definição segura do que é o corpo. Nesta situação, apocalípticos e futurólogos proclamam, em lengalengas alternadas, a grande viragem dos tempos em que irá terminar a história da humanidade. Mas esquecem-se de que nunca existiu a imagem estável do homem que agora vêem desaparecer. Se consultarmos os testemunhos imaginais históricos, então eles testemunham quão instável foi a imagem do ser humano que representam. Esta instabilidade torna-se patente nas imagens do corpo, que o homem encarna de forma variável e, muitas vezes, antitética. Não só a percepção (e a colaboração dos órgãos sensoriais) esteve sujeita a ininterrupta mudança, mas também o tema da percepção, o homem, esteve implicado nesta mudança.

4.3.

A coleção de imagens do ser humano que nos é legada pela história constitui um testemunho único da dinâmica da imagem do homem, largamente comprovado quanto à sua instabilidade. A ideia que cada época dele fez é corporalizada em tais imagens. A corporalização é o sentido mais importante da representação corporal, que ostentamos como imagem e que levamos a cabo no nosso próprio corpo. Visto que o corpo é aqui apenas meio, desempenha o papel que lhe foi atribuído, independentemente de as imagens acentuarem, ou não, a sua corporalidade. Assim, por exemplo, a máscara (fig. 51) ou o disfarce (fig. 52) ocultam o corpo com o objetivo de nele mostrar algo que ele próprio não pode mostrar, convertendo-o em imagem. No ensaio antropológico que consagrou ao ator, Helmuth Plessner falou deste como modelo da «condicionalidade imaginal da existência humana». Na peça teatral, a «representabilidade do ser humano» seria possível porque o homem conseguia manter a distância relativamente a si mesmo. Desde logo o ator encarnaria no papel que lhe foi atribuído um «esboço de imagem».[28]

53



54

Fig. 53. *Relicários de braço*, 1220-30.
Fig. 54. *Santo Sudário de Turim.*

Se lançarmos um olhar à história imaginal do corpo na Europa, esta começa com a crise que o cristianismo desencadeou ao insurgir-se contra o antropocentrismo da cultura antiga e ao decretar como tabu o culto do corpo então praticado. Justamente na questão do corpo, os deuses antropomorfos do panteão greco-romano eram incompatíveis com o culto do Deus único e incorpóreo da tradição judaica. De repente, rejeitou-se também a escultura tridimensional, na qual eram corporificados os deuses. E, no ícone cristão, a descorporalização era o sentido da nova imagem corpórea. Os ideais transcorporais incitavam portanto à fuga e à negação do corpo. Os seres humanos serão doravante reproduzidos como mortos, que vivem noutro mundo. Nos ícones dos santos, a analogia entre corpo e imagem serve para representar corpos de ostensão, que hoje chamaríamos virtuais, para os medir de acordo com um padrão teomórfico.[29]

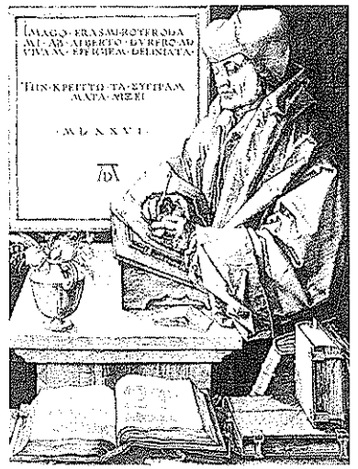
A relíquia, o equivalente ocidental dos ícones neste inédito culto aos antepassados, ab-rogou a analogia entre imagem e corpo, porque já não estabelecia a presença dos santos mediante uma imagem (fig. 53). A presença corporal dos ossos, que podiam ser distribuídos por numerosos lugares de culto, dispensa qualquer imagem, desconstruindo assim a ideia do corpo vivo. As configurações hí-

bridas, que rotulamos de relicários, são recetáculos imaginais de ossos ou crânios, que refazem em imagem partes isoladas do corpo. O relicário de uma cabeça era a imagem contraditória do crânio, que ele cingia, e da pessoa que significava. Só na Idade Média é que, pouco a pouco, a arte plástica acatou a representação do santo a fim de nele figurar típico-idealmente o homem. Mas o corpo abstrato do ícone e o corpo fragmentário da relíquia apontam para uma crise que se instaurara na relação entre imagem do corpo e imagem do ser humano.[30]

A crise foi também provocada em virtude de a referência à imagem do homem ter sido transferida para o corpo de Jesus. O único corpo que tinha importância para a teologia era o corpo em cuja carne Deus se manifestara. Mas precisamente o Homem-Deus, com a sua contraditória configuração, desencadeou conflitos cujos efeitos ainda hoje se podem sentir na cultura europeia. A antiga cristologia era uma somatologia na medida em que teve de se ocupar da disputa em torno da realidade do corpo de Jesus.[31] A ele se prende a realidade da morte corporal na cruz, que, por outro lado, era o pressuposto e fundamento da redenção dos cristãos. O nascimento corporal, no caso da Virgem e do Menino, e a morte corporal, no caso da crucifixão, foram, durante séculos, os temas dominantes da escultura medieval, obrigando assim os crentes a acreditar no corpo de Jesus. O véu da Verónica ou o sudário de Turim, que ainda hoje exercem intenso fascínio, funcionavam como impressões autênticas de um corpo para o qual não existia nenhum túmulo e, portanto, eram imagens corporais com o mesmo tipo de evidência que, actualmente, atribuímos à fotografia (o sudário de Turim [fig. 54] só, na modernidade, abandonou a imagem em positivo dessa impressão corporal, e graças à inversão da cópia fotográfica).[32] O corpo de Jesus, porém, não era apenas um corpo humano, mas uma imagem – não a imagem de um homem, mas uma imagem que tornava visível o Deus invisível no homem Jesus. Pode, pois, falar-se de um corpo teomórfico que só na referência à divindade possuía a sua singularidade exclusiva. A complexidade deste tema, que aqui só pode ser esboçado, permite compreender quão problemático se tornou este modelo dualista de corpo para a imagem corporal na cultura cristã.

Na Idade Média, um dualismo corpóreo com sentido diferente desenvolveu-se no culto dos mortos e dos reis. Contrariamente ao que acontece na cristologia, trata-se aqui de dois corpos que, numa pessoa oficial, se separavam: por um

55



56

Fig. 55. *Efígie mortuária de Elisabeth de York como boneca*, 1503.
Fig. 56. Albrecht Dürer, *Erasmo de Roterdão*, 1526. (Corpo, efígie, Si mesmo, imagem.)

lado, o corpo natural, que era mortal; por outro, o corpo oficial que era trasladado de um portador vivo para o seguinte, alcançando assim a imortalidade. De acordo com a descrição de Ernst H. Kantorowicz no seu livro *The King's Two Bodies* [*Os Dois Corpos do Rei*], o corpo oficial podia transferir-se para um corpo artificial, um manequim, a fim de assegurar a sucessão no interregno após a morte do soberano (fig. 55). Depois da morte de Eduardo II, o monarca inglês foi encarnado por uma «representação» ou «personagem» que se separava do corpo do rei, e que não o representava com um corpo, antes com um duplo de madeira, que ulteriormente trazia a máscara funerária de cera, mas com os olhos abertos. Nas palavras de Kantorowicz, esta *effigies* era uma *persona ficta*, embora também a pessoa oficial, que ela encarnava, fosse uma ficção. No fundo, nos dois casos tratava-se de uma ficção corporal: a figura de madeira imitava um corpo e a dignidade oficial buscava um corpo.[33]

Deste caso especial é possível retirar ensinamentos com alcance geral para a questão da conexão entre imagem do corpo e do homem. O corpo natural era um meio portador que podia veicular tanto uma pessoa mortal, como um cargo oficial e imortal. Sublinhava ainda a separação do cargo ou papel social: pela sua

função de representação o corpo é cultura, e não natureza. Quando, no cerimonial régio, o cadáver do monarca se tornava inadequado para a representação, cedia a sua ostensão e a incumbência de representação a um corpo artificial. Salienta-se que a noção de imagem que aqui se emprega tinha duplo valor: a imagem representante e a representada. A imagem que expressa um corpo vivo era transferida, na *effigies*, para um corpo virtual. Uma vez terminado o seu efémero papel no ritual funerário, a *effigies*, já sem função, arrumava-se numa arca sem particular cerimónia.

Em relação aos retratos dos humanistas, polemizava-se contra a representação da imagem corpórea, porque com o mesmo conceito de *effigies* se designava ora o próprio corpo, ora um retrato do corpo. Assim, é possível a Albrecht Dürer desenhar Erasmo de Roterdão «segundo a *effigies* viva numa imagem (*imago*)» (fig. 56), como indicado na legenda-inscrição que consta da gravura. Em contrapartida, também de acordo com o teor da legenda, Lucas Cranach, cria no retrato uma *effigies* que mostra o corpo mortal de Lutero enquanto a «imagem eterna do seu espírito só ele [Lutero] podia expressá-la», a saber, no seu corpo vivo. Dada a sua ambivalência, o conceito *effigies* foi particularmente útil para questionar de modo crítico a referência entre imagem do corpo e imagem do homem.[34] Por seu lado, o corpo, também ou de modo análogo, era já uma imagem natural, tal como eram imagens as suas reproduções artísticas. Mas, a bem dizer, que é que nele se representava? Os humanistas e os reformadores apreciavam mais expressar-se nos seus livros que nos seus retratos. No entanto, a sua crítica ia mais longe, porque levava à questão de saber se as imagens corporais poderiam representar mais do que apenas o corpo: a sua visibilidade coincidia e esgotava-se na visibilidade do corpóreo. Ao mesmo tempo, na crítica dos humanistas havia uma rejeição quanto ao conceito funcionalista de imagem em vigor na Idade Média, com o seu dualismo entre o corpo de ostensão e o corpo natural.

Este dualismo encontrou a sua expressão mais visível no túmulo medievo, quando a figura fúnebre do *gisant* [jacente] conservava íntegro o corpo social do defunto que, por assim dizer, se encontrava adormecido, enquanto o verdadeiro corpo, em baixo e no sarcófago, se dessocializava como cadáver em decomposição (fig. 57).[35] O que se via era uma imagem, e o que não se via, um cadáver.

Fig. 57. *Túmulo (esq.) e esqueleto (dir.) do Arcebispo Walter de Gray*, c1255.

O *corpo natural*, mortal, cedeu a representação a um *corpo imaginal*, mas também se poderia dizer que o corpo imaginal monopolizava uma imagem da pessoa que, após a perda do corpo natural, deixava de possuir portador vivo. No entanto, o corpo imaginal abafava a verdade sobre a morte corporal, pelo que no final da Idade Média se chegou ao tipo híbrido do túmulo duplo, que introduziu o cadáver em estado de decomposição (*transi*) como segunda figura imaginal.[36] Em cima, via-se o defunto num corpo imaginal com os sinais dessa existência social; em baixo, novamente o defunto, como cadáver anónimo (fig. 58). A segunda imagem funciona como crítica da primeira, inclusive como uma autocrítica da imagem e das suas pretensões de representação. Se até então a imagem de uma pessoa aparecera em vez do cadáver, com o aparecimento da imagem de um cadáver surge um produto híbrido, confuso, que dispensa a capacidade de representação da imagem e revela a verdade acerca do corpo mortal, um *«memento mori»*. Assim se exagerava o dualismo entre o corpo de ostensão e o corpo natural. O simples corpo já não podia representar o homem, pois a morte despojara-o da sua função de representação. A representação da morte refere-se à verdade puramente corporal, e portanto coletiva.

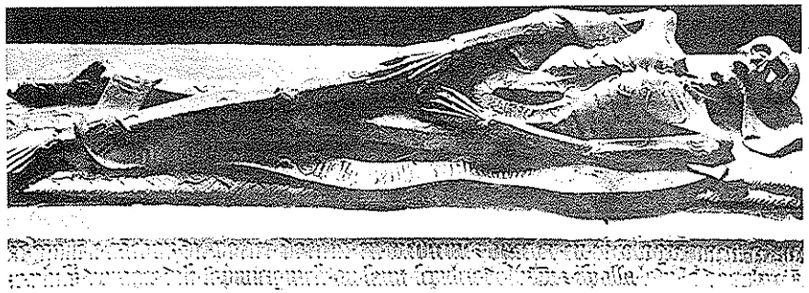


Fig. 58. *Túmulo de Guillaume Lefranchois*, 1446.

4.4.

O *transi* escultórico de um cadáver representa, por assim dizer, uma anti-imagem. A figuração paradoxal da decomposição esculpida em pedra contém implicitamente a advertência contra qualquer ambição de representar a imagem do homem com o seu corpo. No entanto, com a separação do corpo, que constituía a sua imagem terrena, a alma perdeu toda a capacidade imaginal. Se neste contexto se analisar a pintura de Hans Holbein, *Cristo no Sepulcro*, provavelmente a parte inferior de um altar perdido de 1522 (fig. 59), descobre-se então um jogo e um lidar com o fogo, que manifesta o espírito da nova época do Renascimento. O quadro persiste na tradição do «Santo Sepulcro», em que o cadáver de Jesus surgia como imagem rememorativa dos três dias em que, amortalhado, descansou na sepultura. Mas representa com um verismo inédito um corpo que mantém um equilíbrio precário entre a figura anatómica e o ideal apolíneo. Ao mesmo tempo, o artista interpõe uma suspensão empolgante entre a vida e a morte no espectáculo de um corpo que ainda não começou a decompor-se, a fim de não ir contra a fé cristológica. Arrebata assim a imagem do homem à dupla impossibilidade de um cadáver que representa o Homem-Deus.[37]

No Renascimento, a imagem do corpo polariza-se nos extremos constituído pela figura anatómica e pela estátua, como uma arte corporal que releva do espí-

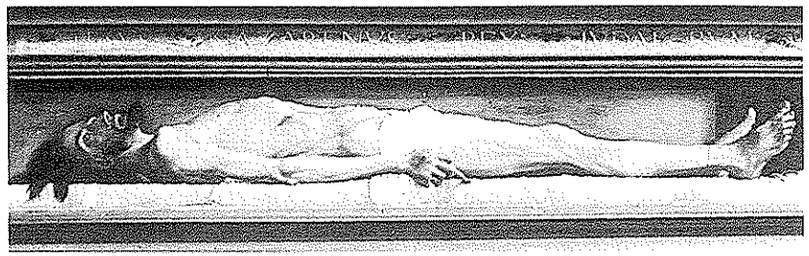


Fig. 59. Hans Holbein, o Novo, *Cristo no sepulcro*, 1521.

rito da geometria. Sobre o mesmo corpo, qual representante do ser humano, que doravante exige uma nova encenação, efetuam-se, alternada e contraditoriamente, demonstrações estéticas e geométricas. A anatomia é também praticada pelos artistas desejosos de conhecer a verdade do corpo, para conseguirem dominá-la no plano estético. Mas depressa optam pela antropometria, o que os leva a desenvolver uma portentosa ficção do corpo que conduz as suas proporções a um esquema ideal. A abstração do corpo como modelo de uma teoria universal das proporções expressa-se nos esboços de Dürer para um manual de pintura onde se afirma que é «impossível obter uma imagem formosa de um homem apenas. Não existe na terra nenhum ser humano capaz de mostrar como poderia ser a mais bela forma do homem».[38]

O corpo ideal é um construto em que a configuração das partes corpóreas se apresenta em relação de absoluta harmonia, não correspondendo a nenhum corpo real. A chamada figura «vitruviana», que Dürer e Leonardo estudaram com igual desvelo, é o exemplo e modelo para as relações de medidas na construção de um templo.[39] A arquitetura corporal calcula-se aqui como modelo da natureza para se aplicar à construção do templo. Mas se a natureza criou no corpo humano a sua obra-prima, de novo se recoloca a questão de saber quem é o ser que se encarna no corpo do homem. O Renascimento procura uma nova separação do Si mesmo relativamente ao corpo, relação que finalmente será teorizada por

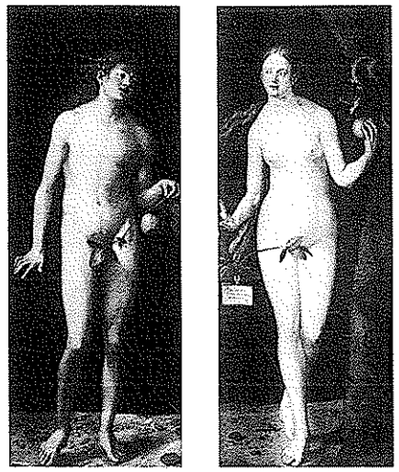
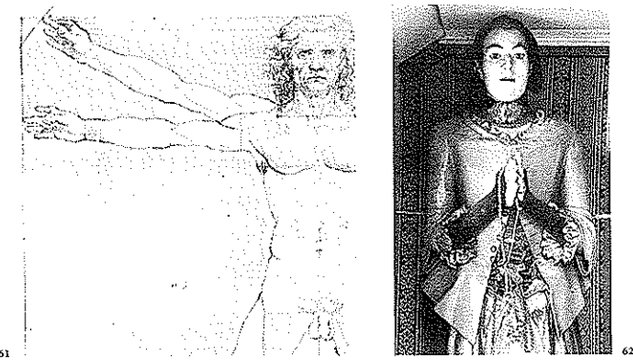


Fig. 60. Albrecht Dürer, *Adão e Eva*, 1506.

Descartes. Para se esquivar a uma geometria meramente pedagógica, Albrecht Dürer representa o homem ideal nos arquétipos bíblicos de Adão e Eva, que delicadamente o obrigam a fazer do pecado original o tema do seu famoso díptico (fig. 60). Mas os corpos paradisiacamente belos, e não a história bíblica, são aqui o verdadeiro tema: a perspectiva remota do paraíso perdido coloca-os sob a luz de uma idealidade que, numa vida com a velhice e a morte depois do pecado original, já só poderá ser recordada como princípio.[40]

Mas o homem como medida do mundo é também o homem nos limites do seu corpo. Leonardo da Vinci, que nos deixou um rico conjunto de desenhos anatómicos, expressa de modo insuperável na sua figura vitruviana (fig. 61) o conflito do corpo com a geometria, o conflito da anatomia com a estética.[41] Por meio de um único movimento corporal, consegue sobrepor e coadunar os dois esquemas separados de Vitrúvio: o corpo no círculo e o corpo no quadrado. Ao abrir as pernas e levantar os braços, o corpo alcança a periferia do círculo como figura da totalidade e perfeição divina, embora apenas em posição de esforço que não conseguiria prolongar. Na posição de descanso encontra-se inscrito num quadrado, que toca com o alto da cabeça e as plantas dos pés; tem apenas



61 62

Fig. 61. Leonardo da Vinci, *O homem vitruviano*, c1490 (pormenor).
Fig. 62. *Figura votiva em cera*.

de esticar horizontalmente os braços para chegar aos lados do quadrado que não ultrapassa. De repente, o quadrado apresenta-se como a prisão da contingência corporal. Esta impressão acentua-se quando observamos o rosto envelhecido com o olhar impotente ligeiramente levantado para o céu, que não se ajusta bem à juventude do corpo ideal. Poderia ser o rosto do próprio Leonardo, que nos comunica a dificuldade que constitui representar a imagem do homem tão-só numa imagem corporal. O corpo ideal não é posse do ser humano. Mas, ao explorar-se a si mesmo, o corpo real aprende a conhecer os seus limites. Ao projetar as primeiras máquinas voadoras, Leonardo antecipou a história moderna das próteses corporais.

4.5.

A representação do homem no Renascimento, a propósito ou de um indivíduo ou de um ideal heróico, realizava-se *no corpo*, e não em relação *com o corpo*. O corpo era ator, não requisito figurativo. Neste papel retórico, converteu-se em tema da arte que buscava através da escolha do mármore ou do bronze afastar-se de qualquer tipo de ilusão corporal.[42] O contrário vale para o modelo anatómico de cera, que para além das já referidas *effigies*, herdou igualmente as figuras votivas de cera de doadores a orar (fig. 62). Se no manequim em tamanho natural de um

doador a ilusão exigia a fabricação de um duplo, porventura endossando roupa do representado e cabelos naturais, a figura anatómica tratava do esfolado humano enquanto tema de estudo e demonstração. Foi necessário que a figura do doador sofresse uma perda no seu poder de representação para que se abrisse o caminho à representação científica. A impressão corporal em gesso e em cera não tinha o mesmo significado num e noutro caso. A máscara funerária perpetuava uma pessoa mortal, a impressão anatómica fixava o organismo perecível. A analogia desigual chegou ao extremo de nas figuras votivas se fazer representar em cera inclusive partes corporais específicas, por cuja cura se rendiam graças ao céu.

O *Homem Esfolado* de Cigoli, fundido em bronze a partir de um modelo de cera (fig. 63), por volta de 1600, situa-se aproximadamente da data em que, no mesmo lugar, em Florença, foram retirados os ex-votos de cera que, às centenas, povoavam Santa Annunziata.[43] Os *fallimagini*, como se chamavam os produtores dos manequins ceráceos, encontraram na anatomia um novo campo de atividade. Somente o busto de Niccolò da Uzzano, feito por Donatello por volta de 1432 com ajuda de uma máscara tirada do modelo vivo, ou a máscara funerária de Fra Angelico, nos podem proporcionar uma ideia relativamente a um género que desapareceu completamente.[44] Segundo parece, os *boti*, tal como eram designados, chegaram a ser tão numerosos que só foram autorizados para a elite da burguesia (fig. 64). «A figura votiva hiperrealista», como escreve Georges Didi-Huberman, «é o equivalente exato de uma quantidade de cera correspondente ao peso corporal do doador».[45] Registar a impressão corporal significava «duplicar por moldagem e prolongar a natureza», a natureza do corpo real. O facsimile do corpo, que representava a pessoa em gestos de agradecimento e de oração, tinha uma função de conservação do Estado na vida pública de Florença. O corpo artificial assegurava a devoção religiosa do corpo vivo, tanto no sentido retrospectivo da sua existência burguesa como no sentido prospetivo da futura ressurreição do corpo. Ao transformar-se em imagem, a sua presença colmatava o intervalo entre a morte do representado e a sua ressurreição no Juízo Final.

Da analogia entre a cera das abelhas e o corpo vivo, que nas figuras ceráceas gerava a forte ilusão da vida, Descartes deduziu um argumento contra todo o conhecimento certo e sólido do corpo. Pela sua natureza modificável e indefiní-

63

64

Fig. 63. Ludovico Cigoli, *Esfolado*, c1600.
Fig. 64. Donatello, *Niccolò da Uzanno*, c1432.

vel, a cera é semelhante ao corpo que ela imita e reproduz nas imagens. A própria extensão, que perfaz o corpóreo, seria incerta quanto à sua forma. Sem dúvida que o corporal é acessível à percepção, mas, por seu turno, esta é de todo incerta, por ser de índole corpórea.[46] Aqui polariza-se a concepção do corpo como objeto de curiosidade científica e, por outro lado, como antípoda do Si mesmo, que se aliena do corpo próprio. Ambas as perspectivas conduzem a uma nova crise da representação: o corpo anatómico não expressa nenhum Eu, e o Eu oculta-se no corpo como uma *res cogitans*. Descartes escreve «este eu, ou seja, a minha alma, pela qual sou o que sou, é verdadeiramente distinta do meu corpo e ela pode ser ou existir sem ele» [*«que ce moi, c'est-à-dire mon âme, par laquelle je suis ce que je suis, est véritablement distincte de mon corps et qu'elle peut être ou exister sans lui»*]. O Eu pensante pode conceber-se de modo igualmente incorpóreo, tal como outrora a alma cristã, que Descartes reformulou em termos modernos. Pode, pois, dizer do Si mesmo que vive no seu corpo, tal como um timoneiro no seu barco. O corpo pode encarar-se como «uma máquina de ossos, músculos e nervos, veias e pele» que funciona segundo a disposição natural dos seus órgãos, mas nada expressa acerca do homem.[47]

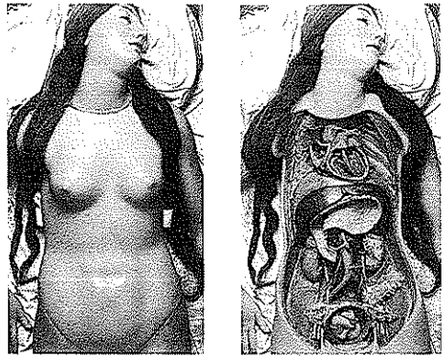


Fig. 65. Clemente Susini, *Preparado de corpo inteiro de uma grávida, Vénus dos Médicos*, 1781. Com ventre fechado (esq.) e aberto (dir.).

A partir do século XVII, passa a representar-se esta máquina corporal mediante figuras anatómicas de cera que, quando tapados, se apresentam como modelos em pose e, quando destapados, se revelam como dispositivos de partes maquinais – em termos metafóricos –, organismos anónimos e sem alma. Assim, Clemente Susini aprontou em 1791 a figura de uma mulher grávida para o novo museu de ciências naturais, La Specola, em Florença (fig. 65), que se pode abrir para observar seis vistas diferentes dos órgãos. No seu novo livro *Ouvrir Vénus*, Georges Didi-Huberman descreve a ambivalência desta figura e, numa alusão à famosa *Vénus dos Médicis*, chama-lhe *Venere de' medici*, *Vénus dos médicos*.[48] Deitada sobre um lençol de seda e em pose erótica, esta Vénus evoca modelos que a precederam na história da arte, embora constitua um dispositivo anatómico, em que um colar de pérolas esconde a costura do mecanismo. Na construção de um único exemplar da figura de cera utilizaram-se cerca de duzentos cadáveres, provenientes do vizinho Hospital Santa Maria Nuova, pois ainda não se sabia como preservá-los como matéria prima para a moldagem.[49] Assim, através da impressão de órgãos corporais verdadeiros, elaborou-se por abstração uma imagem modelar do corpo, tal como o exigia a ciência na época do Iluminismo.

O modo de preparação das figuras anatómicas assemelhava-se ao das figuras votivas de cera que, foram abruptamente banidas de Santa Annunziata, em 1665, e relegadas para um depósito, porque a ideia imaginal que lhes era subjacente

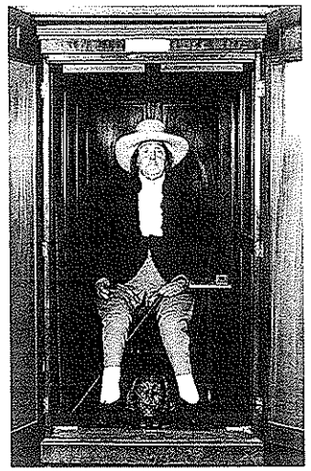


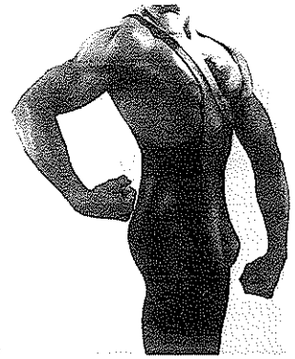
Fig. 66. *Jeremy Bentham*, 1832. Múmia-manequim; corpo embalsamado e cera. (Auto-ícone.)

não correspondia a uma época em que a arte e a ciência repartiam o território. A figura anatómica beneficiou também com a perda de validade da *effigies* palaciana. Quando o seu significado legal no culto funerário se extinguiu – perdendo assim utilidade a correspondente ideia imaginal – começaram a ser moldadas em cera outras pessoas da corte, sendo colocadas em caixas de vidro na abadia de Westminster, para exibição permanente, o que constituiu uma absoluta novidade.[50] A separação entre o ritual régio e a transferência da governação libertou a *effigies* para o banal e fútil prazer visual, que desembocou, por fim, num panóptico divertido e interessante. Antoine Besnoit não só recebeu de Luís XIV o privilégio de reproduzir em cera os membros da corte, mas obteve ainda o direito de mostrar as suas figuras em exposições, sendo por isso injuriado com a alcunha de «mostra marionetas». O subsequente aburguesamento da corte, enquanto instituição, levou a que o repertório se estendesse a pessoas exóticas ou criminosas. O museu de figuras de cera de Madame Tussaud foi a última etapa na comercialização da antiga *effigies*, que agora se contemplava com assombro como a conseguida falsificação do corpo, ao passo que os artistas e os filósofos se afastaram do género com repulsa, rejeitando toda a ilusão corpórea através da imagem.[51]

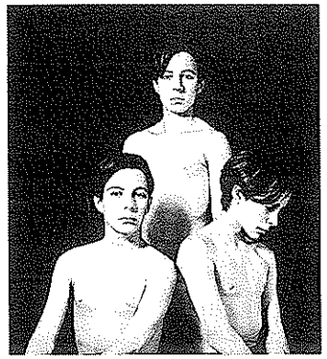
Jeremy Bentham, como moralista puritano, censurou à arte a arbitrariedade com que os artistas encenavam a imagem do homem na imagem corpórea. Por esta razão defendeu que a escultura fúnebre, em que as classes privilegiadas podiam celebrar a sua imagem social, fosse substituída pelos chamados *auto-ícones*, que deviam consistir em ossos autênticos dos defuntos. Se o seu conselho fosse seguido, poderiam poupar-se os custos quer com os cemitérios quer com os artistas. Naturalmente, o seu alvitre não se impôs e, por isso, contentou-se com doar o seu cadáver à *University College* de Londres, em 1832 (fig. 66), onde doravante deveria participar nas sessões como seu próprio substituto e representante *in corpore*.[52] O próprio corpo foi preparado como uma *effigies*, mas que já não persistia como corpo nem se separava do corpo como imagem. Com a múmia moderna, o facsimile de um corpo contradiz o corpo de ostentação que a arte punha em cena.

4.6.

Na mesma altura em que Jeremy Bentham quis dar uma nova oportunidade à obsoleta figura de cera por meio da múmia genuína, inventou-se a fotografia. Esta, ao chamar a si a ilusão corpórea das figuras ceráceas, levou a cabo a democratização da imagem na época burguesa.[53] O que na figura de cera se obtinha por meio da moldagem, a fotografia conseguia-o pela impressão luminosa, sem a intervenção de qualquer intermediário susceptível de falsificar a verdade da imagem corpórea. Ao gerar uma sombra corporal com semelhança de vida, o meio técnico desarticulou o anseio de representação da imagem. Isto por vias inesperadas, já que permitia fazer, à vontade, muitas cópias a partir de um único negativo, como incitava ainda a fazer, à discrição, muitas imagens de um só homem, em diferentes poses, sem que fosse possível dizer como era, apesar da verdade indexical do meio, o seu real aspeto. Já em 1862, André Adolphe Eugène Disdéri se interrogava acerca de qual poderia – ou deveria – ser o aspeto de um retrato capaz de informar, de forma exaustiva e veraz, sobre «o carácter total da pessoa representada».[54] O problema da pose, que os modelos adoptam diante da câmara, confirma de modo particularmente simples que nós, já *in corpore*, até na mímica e nos gestos, nos transformamos numa imagem, ainda antes de o disparo fotográfico fazer de nós uma imagem *in effigie*.



67



68

Fig. 67. Robert Mapplethorpe, *Derrick Gross*, c1985.
Fig. 68. Keith Cottingham, *Triple*, 1992. Da série *Fictious Portraits*.

Mas, para além do caso específico do retrato, importa interrogar o que a fotografia diz do corpo por ela documentado e de como ela representa o homem neste corpo. A resposta é evidente, pois, ao longo do século e meio da sua existência, a fotografia encenou sempre diversamente o corpo e o ser humano.[55] Por conseguinte, também neste caso trabalha uma perspectiva que não é guiada apenas pela técnica objetiva, mas, de forma mais decisiva, é guiada por um olhar que na imagem produz a sua própria analogia – tal como se verifica com todas as imagens antes da invenção da fotografia. É na *história da fotografia moderna* que, de modo singular, se reflete a *história moderna do corpo*. Isto vale, sem dúvida, tanto para a estética e como para a ideologia do corpo. Convertido em tema estético quer pelo afável Edward Weston, quer pelo polémico e agressivo Robert Mapplethorpe (fig. 67), o corpo aparecerá sem rosto na imagem, porque foi sempre este o aspeto da pessoa que ao longo da história da imagem desviou o olhar que se dirigia para o corpo.[56] A *representação pelo corpo* é também na fotografia um tema distinto da *representação do corpo*, embora o homem não possa mostrar-se sem o seu corpo.

4.7.

No debate contemporâneo a fotografia já é tratada como um tema arqueológico, desde que as técnicas digitais substituíram a produção imaginal fotoquímica. Nos seus *Fictitious Portraits* [*Retratos Fictícios*] (fig. 68), o americano Keith Cottingham pretende desmascarar, com imagens computacionais, o «mito da fotografia», como ele lhe chama.[57] Os seus retratos são fictícios não só porque proclamam que qualquer cópia constitui uma ficção, mas porque demonstram que o sujeito, privado de referência na imagem, se mostra como uma ficção. A amálgama de muitos rostos num só rosto (bem como a triplicação de uma só cara na mesma imagem) engendra uma correspondente «personalidade múltipla», ou seja, põe em causa a existência do sujeito. Torna-se agora patente o que antes afirmávamos acerca dos meios analógicos. A analogia entre corpo e imagem, que a fotografia elevou à categoria de «índex» do corpo (no sentido de Charles S. Peirce), baseava-se na confiança da realidade do corpo e ainda na crença de que o corpo real pode representar o homem, que ele encarna. Por isso, hoje, a questão será se o corpo se subtrai a toda a analogia na imagem ou se é trocado por imagens, nas quais se pode negar a si mesmo. Ambas as alternativas significam que irrompeu uma crise entre corpo e imagem, a crise da referência. Ela mostra-se no facto de já não haver imagens aceitáveis, ou de só haver imagens que subtraem a realidade dos corpos ao nosso olhar, diluindo-a em imagem.

Desloca-se assim também o sentido que, nas suas origens, a imagem possuiu no culto funerário. Ela utilizava-se para preservar ou restituir ao defunto uma presença na sociedade dos vivos, através da «troca simbólica», como lhe chama Jean Baudrillard. Hoje em dia, porém, permuta-se o corpo vivo a fim de substituí-lo por uma figura hiperreal ou virtual. Os meios digitais, que denunciam e eliminam num «gesto pós-fotográfico» a analogia com o corpo, parecem espelhar e anunciar o início de uma era do «pós-humano».[58] Contudo, há aqui um excesso de agitação na polémica e na excessiva euforia contra a fotografia tradicional, quer no uso das novas tecnologias, quer em lhes atribuir tanta autoridade face aos seus próprios utilizadores. No tecnocentrismo actual, o corpo é uma incómoda lembrança da natureza que connosco ainda veiculamos. Mais artificial ainda é a pretensa libertação do corpo através das figuras lúdicas dos *virtual bodies*.[59] Isso só acontece *in effigie*, tal como nas épocas históricas as tarefas da representação eram trasladadas dos corpos naturais para corpos artificiais. De resto, é inerente à competência equívoca e incerta da imagem que ela possa, de forma tão incansável quanto vã, afirmar ou negar a realidade (no nosso caso, a realidade do corpo).

A tecnologia genética, que numa perspectiva de futuro parece ameaçar o corpo, é uma nova variante dos anseios por corpos maquinalmente perfeitos. Mas o seu perigo consiste em transformar imagens em corpos e, assim, pretender assim eliminar a diferença entre uma imagem e tudo aquilo de que ela é imagem. A construção *ideológica* do corpo, que dominou o século XX, é trocada pela tentação da sua construção *biológica*. Repete-se em novos moldes o antigo conflito entre natureza e imagem. Pretende-se recriar o corpo numa imagem em que se aprontam e perfazem os ideais de saúde, juventude e imortalidade. Encerrou-se assim a «conquista do mundo como imagem», de que falou Heidegger. Na imagem «o homem luta pela posição» em que consiga impor a sua medida ao mundo. Nesta luta faz intervir «o poder ilimitado do cálculo, da planificação e da manipulação de todas as coisas».[60] A liberdade do ser humano em face da natureza consiste justamente em poder libertar-se dela nas imagens que ele próprio concebeu e lhe contrapôs. Esta liberdade perde-a num corpo por ele criado como norma, da qual já não pode apartar-se ou desviar-se. O «homem novo» não é uma visão nova, mas a visão que transforma a recordação fictícia de um ser humano paradisíaco antes do pecado original, na imagem de um homem futuro, em que a técnica se terá transmutado em natureza.

Tornámo-nos prisioneiros das imagens de que nos rodeamos. Confundimos, por isso, a *crise das imagens*, acelerada pela expansão tecnológica dos meios imaginais, com uma *crise do corpo*, que já não reconhecemos ou não queremos reconhecer nas imagens. Daqui inferimos uma *crise do homem*. Lembro, porém, que já em épocas históricas o liame referencial entre corpo e imagem foi, amiúde, revisto, para se ajustar a uma percepção alterada do mundo e da presença própria no mundo. As imagens nunca são o que afirmam ser, cópias da realidade, embora traduzam uma certa ideia da realidade. Parecem-se com os dogmas das crenças e das modas de pensamento, com que os seres humanos tentam defender-se das perguntas que os atormentam, embora tal proteção seja um erro

coletivo. Visto que, no caso do homem, o seu sentido reside na corporalização (onde elas o igualam ao corpo natural e o imitam), não é de admirar que só encham este sentido graças a uma incessante permuta de papéis. Apesar da geral perda de referência, inclusive na linguagem, e apesar de todos os conflitos da representação na chamada pós-modernidade, a corporalização continua a ser um expediente para garantir e assegurar a existência.

Inclusive, nos meios digitais desponta um pendor para a encarnação, quando o utilizador humano da internet quer agir e actuar; recorre então aos chamados *avatares*, signos digitais animados que, na *internet*, substituem e imitam o corpo. São corpos virtuais que se movem em espaços virtuais, tal como os corpos naturais se movimentam no espaço físico. Nos dicionários actuais o termo de *avatar* restringe-se exclusivamente à história das religiões, já que na mitologia hindu o deus Vishnu encarna na terra de dez maneiras diferentes, chamadas avatares, ainda se aguardando a décima encarnação (quiçá na *internet*?).[61] No idioma francês este termo foi adoptado na linguagem coloquial com o sentido de mudança de forma ou figura, ou de metamorfose. Mas na terminologia dos novos meios significa que o ser humano, como sempre fez com as suas imagens, pretende encarnar mesmo onde já não pode estar com o seu corpo, ou seja, *in effigie*.

4.8.

Para realçar a minha tese de uma crise contemporânea da imagem, gostaria de a verificar à luz de três contributos artísticos da década de 90 que, apesar de não se basearem em técnicas digitais, põem em causa a referência entre corpo e imagem. Em 1990, Gary Hill, o representante intelectual da arte multimédia contemporânea, tomou posição perante o tema através de uma notável instalação.[62] É na medida em que o corpo «sempre teve lugar», para parafrasear o título da obra, *Inasmuch as it is always already taking place* [*Na medida em que está sempre já em curso*] (fig. 69), que continuam a ser possíveis imagens do corpo. Não pode haver mais imagens de corpos na relação de 1:1, pelo que o artista desmembra e aparta a imagem corporal nas suas sílabas individuais, porque dele não consegue oferecer uma reprodução simbolicamente completa. O corpo existe, por assim dizer, nos interstícios das imagens que Gary Hill reparte entre monitores de ta-

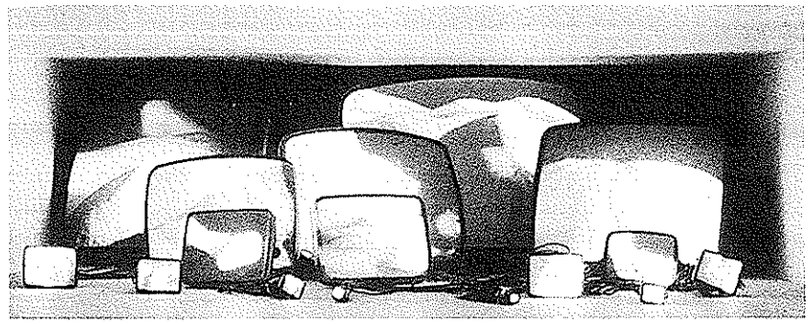


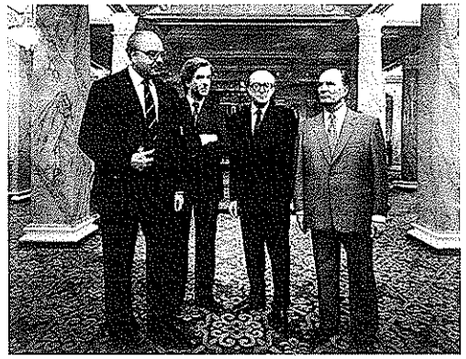
Fig. 69. Garry Hill, *Inasmuch as it is always already taking place*, 1990.

manho diferente e colocados num nicho que corresponde ao antigo espaço imaginal de uma pintura. Porém, na instalação, onde a imagem surge desconstruída em tantas vistas parcelares, a presença invisível do corpo é sentida pelo espectador ao ouvir, através da banda sonora, o corpo respirar e sussurrar levemente.

O corpo constitui hoje o tema de muitos congressos e publicações, como se houvesse a vontade de replicá-lo e de recordá-lo, pelo menos, através de uma imagem.[63] Sendo que tradicionalmente as imagens tornam visível o ausente, compensa-se a incerteza acerca do corpo com a sua presença na imagem, invertendo-se assim o sentido usual da reprodução. Porém, na instalação de Gary Hill, as coisas passam-se de modo distinto. O que constitui o tema do trabalho não é a dúvida em relação ao corpo, mas a dúvida acerca da sua figurabilidade. Através dos fragmentos e instantes que constituem a instalação capta-se o seu movimento, por exemplo, na respiração. Num monitor mostra-nos ainda o dedo que percorre uma página escrita e a folheia, recordando-nos assim que o ler, tal como a visão, é um acto corporal. Encontramo-nos e persistimos no espaço dos corpos, mesmo se as imagens nos começam a faltar, e preferíssemos reencontrar-nos em corpos virtuais, que não passam de imagens, embora lhes chamemos corpos.

Existe uma crítica à ficcionalidade das imagens habituais nos chamados *History Portraits* [*Retratos Históricos*], produzidos em séries completas, desde

70



71

Fig. 70. Cindy Sherman, *Sem título nº 216*, 1989.
Fig. 71. Hiroshi Sugimoto, *Dr. H. Kohl, R. Lubbers, Lord Carrington, F. Mitterand*, 1994.

1988, pela americana Cindy Sherman,[64] que começou a definir como tema a sua própria pose corporal a fim de desmascarar a ficção na fotografia. Embora nos *History Portraits* se trate ainda de uma fotografia verdadeira (fig. 70), a artista introduz o seu próprio corpo como uma nova *effigies*, reconduzindo a ficção da fotografia – com o seu traje histórico – à pintura antiga. No *Untitled nº 216*, a artificialidade da pose reforça-se com a prótese do seio nu que exibia Agnés Sordes, a amante de Carlos VII de França, que no quadro original de Jean Fouquet posava como uma *Nossa Senhora com o Menino*. A encenação de um corpo cuja referência em grande medida permanece incerta, lança tanto a fotografia recente como a antiga pintura, enquanto meios, para uma região crepuscular e nublosa comum. Comprova-se assim que nem sequer as imagens técnicas nos libertam do labirinto da percepção e da crença, de onde provieram todas as imagens do homem.

Uma terceira obra, com que remato esta sequência de exemplos da arte contemporânea, conduz-nos de novo ao limiar em que a fotografia chamou a si a função corporal da figura cera. Em 1994, o japonês Hiroshi Sugimoto criou uma série de fotos com o título *Wax Museums* [*Museus de Cera*] (fig. 71), que insere a fotografia na genealogia das imagens enganadoras.[65] O que vemos não são corpos vivos, mas modelos de cera com trajes reais, como se fossem animais empalhados, que Sugimoto captou numa série de dioramas. Num átrio de hotel estão quatro políticos do museu de figuras de cera de Madame Tussaud, que Sugimoto

encenou como se estivessem a conversar. Abre-se aqui um abismo na perda referencial, justamente no seio do meio técnico por excelência da referência. Não conseguimos decidir com toda a certeza se se trata de corpos reais ou de bonecos, porque a fotografia a preto e branco interpõe uma distância semelhante entre corpo e imagem. Também a distância temporal separa corpo e imagem. Ela pode pressentir-se em Helmut Kohl que, em 1994, já tinha um aspeto diferente do que aparece no retrato realizado após a tomada de posse do seu cargo em 1983. Sugimoto não pretendia contrapor um meio moderno (fotografia) a um antigo (figura de cera), como se fizera nos dias de Walter Benjamin ou de Alexander Rodchenko. Nas suas fotografias conceptuais, a irremediável ambivalência da imagem que, em igual medida, se subtrai e aspira à analogia com o corpo, torna-se acontecimento.

---

1 N. K. Hayles, *How we became posthuman*. Cf. ainda o catálogo da exposição *Posthuman*.

2 D. Kamper e C. Wulf, *Anthropologie nach dem Tode des Menschen*. Sobre o Cyber Soul-Space, ver ainda D. Kamper, *Ästhetik der Abwesenheit*, e M. Wertheimer, *The Pearly Gates of Cyberspace*, p. 253 ss. Sobre o tema do corpo, ver o catálogo, *L'Art au corps*, A. Bond e E. Capon, *Body*, F. Rötzer, *Digitaler Schein*, e ainda K. Adler e M. Pointon, *The body imaged*.

3 G. Eastman, «Die Kodak», p. 169ss.

4 O adjectivo «imaginífero» decorre diretamente do latim *imaginifer*, «portador de imagem», e reproduz no nosso idioma sobretudo o termo alemão *bildgebend* que significa, à letra, «dá», ou «origina imagem». «Imaginífero» tem, pois, o sentido activo de produzir, conter, transmitir imagens. No nosso léxico há termos a ele similares e assonantes: aquífero, legífero, lucífero, entre outros. *N.T.*

5 A. C. Danto, *The Body/Body Problem*, p. 184ss., e sobretudo p. 201.

6 *Ibid.*, p. 203. Sobre o estádio do espelho, cf. J. Lacan, *Schriften*, p. 67.

7 N. K. Hayles, *How we became posthuman*, p. 283.

8 R. D. Romanyshyn, *Technology as Symptom and Dream*, 105ss.

9 Catálogo da exposição, *Körperwelten. Einblicke in den menschlichen Körper*, 1997, com os moldes plastinados de G. von Hagens.

10 H. Arendt, *The Life of the Mind, vol.* 2, p. 26ss.

11 A. Matthew, «Fernand Léger and the spectacle of objects», p. 1ss., G. Lista, «Léger scénographe et cinéaste», p. 61s., e B. Filser, *Fernand Léger und Ballet Mécanique*.

12 T. Florschuetz, *Plexus*.

13 J. Clair, *Identità e alterità*, ilustrações, p. 180ss.

14 Sobre Coplans, cf. W. A. Swing, *The Body*, p. 51, 57, 59, 139 e 156, e J. Coplans, *A Self-Portrait*.

15 *Bildwerdung*, «tornar-se imagem». Cf. nota 2, no cap. 2. *N.T.*

16 Sobre o torso em Rodin, cf. J. A. Schmoll gen. Eisenwerth, *Rodin-Studien*, p. 99ss.

17 Cf. nota 12, *supra*, e os textos aí referidos de J. Clair, «L'anatomia impossibile 1895-1995», P. Comar, «Il corpo fuori di sé» e «Un'identità su misura», e A. Lugli, «Impronta del corpo e della mente», p. 65-72.

18 N. Lepp, *et al.*, *Der neue Mensch*, com contributos de H. J. Rheinberger e outros.

19 Cf. o catálogo respectivo do Museu de Dresden, *Fremdkörper - Fremde Körper*, 1999-2000.

20 A. Medosch, «Understanding media - extensions of media», p. 153ss. com a inversão das teses de McLuhan.

21 D. Wildmann, *Begehrte Körper*.

22 P. Virilio, *Die Eroberung des Körpers*.

23 V. Albus e M. Kriegeskorte, *Kauf mich*. Sobre a moda, cf. B. Richard, «Die oberflächlichen».

24 *DB Mobil*, com o texto de T. Tschirner e C. Wolters, «Eine Gesellschaft im Fitness-Fieber».

25 H. Philipp, «Zu Polyklets Schrift, Kanon», p. 135ss. e 156ss, e E. Berger, «Zum Kanon des Polyklet».

26 A extensão vai desde o corpo aristocrático da Grécia arcaica, passando pelo corpo clássico na pólis, até ao corpo naturalista ou teatral do helenismo (a propósito, cf. P. Zanker, *Die Trunkene Alte*).

27 J. Clair, *Identità e alterità*, p. 45ss. e 112ss. na edição inglesa.

28 H. Plessner, «Zur Anthropologie des Schauspielers», p. 185ss.

29 H. Belting, *Bild und Kult*, p. 131ss.

30 H. van Os, *The Power of Memory*. Cf. ainda P. Brown, *Relics and social status in the age of Gregory of Tours*.

31 H. Belting, «In search of Christ's body», p. 1ss.

32 G. Didi-Huberman, *Ouvrir Vénus*, p. 48ss.

33 E. H. Kantorowicz, *The King's Two Bodies*, p. 419ss., W. Brückner, *Bildnis und Brauch*, e H. Bredekamp, *Thomas Hobbes visuelle Strategien*, p. 97ss.

34 R. Preimesberger, «A. Dürer: Imago und effigies (1526)», p. 228ss. Cf. ainda W. Hofmann, *Köpfe der Lutherzeit*.

35 P. Binski, *Medieval Death*, p 21ss. e 70ss. Cf. também K. Bauch, *Das mittelalterliche Grabbild*, e A. Erlande-Brandenburg, *Le Roi est mort*.

36 Eduardo IV distingue, no seu testamento de 1475, entre o *transi* como «the figure of Dethe (death)» e a «image of our figure» a imagem corporal com os sinais sociais (E. Kantorowicz, *The King's Two Bodies*, p. 435).

37 J. Kristeva, «Holbein's dead Christ», p. 239ss.

38 A. Dürer, *Schriften und Briefe*, p. 112 («Entwürfe zum „Lehrbuch der Malerei"» [«Projetos para o "Manual de pintura"»], c. 1508). Ver também, na mesma obra, p. 113 («Vom Maß der menschl. Gestalt» [«Da medida da figura humana»]), e p. 127ss. («Vier Bücher von menschlicher Proportion» [«Quatro livros sobre a proporção humana»]).

39 B. Wyss, *The myth of Apollo and Marsyas in the Art of the Italian Renaissance*, p. 14ss. (Livro Terceiro, cap. I).

40 Sobre este tema em Dürer, ver J. L. Koerner, *The Moment of Self-Portraiture in German Renaissance Art*, p. 187ss. («Representative Man»), e F. Anzelewsky, *A. Dürer*, p. 208ss., fig. 103 e 104.

41 D. Arasse, *Leonardo da Vinci*, fig. 56, com o texto adjunto em referência ao desenho da Accademia em Veneza, inv. 228. Cf. ainda M. Clayton, *Leonardo da Vinci, The anatomy of man*, e A. Chastel, *Leonardo da Vinci*, p. 173ss.

42 A propósito ver as observações de J. von Schlosser, *Tote Blicke*, p. 105 e 119ss. com alusão a A. Schopenhauer, *Parerga*, § 209. Cf. ainda nota seguinte.

43 G. Didi-Huberman, «Ressemblance mythifiée et ressemblance oubliée chez Vasari», p. 383ss., e sobretudo p. 411ss. Acerca das figuras de cera, que tinham sido primeiramente investigadas por Aby Warburg em 1902 nos seus estudos sobre a arte do retrato em Florença, ver J. von Schlosser, *Tote Blicke*, p. 54ss., G. Didi-Huberman, *La ressemblance par contact*, p. 92ss. (A impressão como sobrevivência), e H. van der Velden, «Medici votive images and the scope of likeness», p. 126ss.

44 «A máscara funerária de Fra Angelico», in M. von Düring, *Encyclopaedia Anatomica*, p. 68. Sobre Niccolò da Uzzano, cf. G. Didi-Huberman, «Ressemblance mythifiée et ressemblance oubliée chez Vasari», p. 424ss., com ilustrações.

45 G. Didi-Huberman, «Ressemblance mythifiée et ressemblance oubliée chez Vasari», p. 419.

46 R. Descartes, *Meditationes*, VI (na tradução francesa de 1647), p. 120ss. A propósito, cf. E. Husserl, *Cartesianische Meditationen*.

47 R. Descartes, *Meditationes*, VI, p. 168 e 175.

48 G. Didi-Huberman, *Ouvrir Vénus*, p. 100ss.

49 M. Poggesi, «Die Wachsfigurensammlung des Museums La Specola», p. 28ss. e 34ss. Sobre este tema, cf. ainda L. Jordanova, *Defining features*, e B. Lanza, *Le cere anatomiche della Specola*.

50 S. Waldmann, *Die lebensgroße Wachsfigur*, e J. von Schlosser, *Tote Blicke*, p. 43. D. Fredberg, *The Power of Images*, p. 192ss.

51 J. von Schlosser, *Tote Blicke*, p. 81ss. e 96ss.

52 N. Llewellyn, *The Art of Death*, p 53, e R. Richardson, *Death Dissection and the Destitute*.

53 Cf., a este propósito, Schlosser já desde 1911, *Tote Blicke*. Os inventores da fotografia referiram-se, por um lado, à analogia com a escrita e, por outro, ao automatismo do processo. (H. von Amelunxen, *Die aufgehobene Zeit*). Cf. ainda nota 55, *infra*.

54 A. Disdéri, «L'Art de la photographie», p. 107ss.

55 G. Clarke, *The Portrait in Photography*, S. Lalvani, *Photography, vision and the production of modern bodies*, e C. Lury, *Prosthetic Culture*.

56 Sobre Weston, ver W. Wiegand, *Die Wahrheit der Photographie*, p. 191ss., com textos sobre a fotografia do corpo, oriundos do Diário de 1927. Sobre Mapplethorpe, ver P. Smith, *Robert Mapplethorpe*, e sobre os escândalos públicos R. Hughes, *The culture of complaint*.

57 H. von Amelunxen, *et al.*, *Fotografie nach der Fotografie*, p. 160ss., com textos de K. Cottingham.

58 Cf. nota 1, *supra*. Ver ainda P. Lunenfeld, *Digitale Fotografie und elektronische Semiotik*, p. 93ss., e H. von Amelunxen, «Das Entsetzen des Rürpers im digitalen Raum», p. 116ss.

59 M. Wertheim, *The Pearly Gates of Cyberspace*, p. 223ss. («Cyberspace»), e 283ss. («Cyber-Utopia»), F. Rötzer, *Digitaler Schein*, M. Fassler, *Alle möglichen Welten*, N. Bolz e F. Kittler, *Computer als Medium*.

60 M. Heidegger, *Die Zeit des Weltbildes*, p. 92.

61 M. Wertheim, *The Pearly Gates of Cyberspace*, p. 27ss., fala de «cyberspace graphically designed and animated *avatars* of ourselves. Already, in the online cyber-city of Alpha World [a este respeito, *ibid.*, p. 272ss.], visitors are represented by avatars that appear on the screen as cartoon-like figures walking through a simulated cityspace». Cf. ainda F. Böhmisch, «Die religiöse Sprache des Internet».

62 H. Belting, «Gary Hill und das Alphabet der Bilder», p. 43ss., e sobretudo p. 50ss. Ver ainda F. Malsch, «Von der Präsenz des Körpers im videographischen Werk Garry Hills», p. 71ss.

63 Ver nota 2, *supra*, bem como D. Kamper e C. Wulf, *Die Wiederkehr des Körpers*.

64 H. Belting, *Das unsichtbare Meisterwerk*, p. 480ss. Ver ainda R. Krauss e N. Bryson, *Sherman 1975-1993*, p. 173ss., e C. Schneider, *Cindy Sherman*, p. 15ss.

65 N. Coolidge-Rousmaniere, *Hiroshi Sugimoto*, p. 65ss. Ver ainda os ensaios in *Parkett*, 46, 1996, H. Belting, «The theater of illusion», e T. Kellein, *Hiroshi Sugimoto*, p. 25.

5. BRASÃO E RETRATO

Dois meios do corpo

5.1.

A história do retrato moderno foi quase sempre escrita como a história de uma imagem em que se leu a semelhança relativamente a um modelo vivo. Mas semelhança é um conceito incerto e variável, que após a invenção da fotografia ganhou um novo sentido. Se relacionarmos a semelhança com um corpo, levanta-se logo a questão de saber a que concepção de corpo se alude; nas primeiras épocas do retrato, esta não podia ser a noção moderna, pois só a partir do Iluminismo se desenvolveu uma concepção do corpo como um todo.[1] O problema é similar quando se relaciona o retrato antigo com um sujeito ou indivíduo, cuja concepção só pode ser a dessa época, caso alguma já exista. Em última análise, o debate ressentiu-se do facto de não se ter tomado a sério o retrato sobre painel de madeira como meio de suporte, antes se optando por comparar retratos oriundos dos mais diversos contextos e sobre os mais diversos suportes (desde a imagem mural até à iluminura). Todavia, só pode falar-se de retrato autónomo quando este constitui o seu tema explícito e aparece num meio próprio, neste caso transportável, do qual recebe o seu carácter formal e de conteúdo. Este meio estava, por seu turno, associado a uma convenção social, e desta podem tirar-se conclusões acerca do sentido do género retrato. Só se entendermos a relação entre imagem e meio – como termos implicados – poderemos ter acesso a esta invenção central da cultura icónica europeia.

Quando se fala do painel como meio imaginal, não é possível ignorar que este tinha como paralelo o brasão ou escudo de armas, com uma história muito mais antiga. Poderia até falar-se, aqui, de um antecedente, se tivermos em conta que no caso do escudo de armas não se trata da *imagem de um corpo,* mas do *signo de um corpo* na abstração heráldica, o qual não caracterizava um indivíduo mas o portador de uma genealogia familiar ou territorial, ou seja, definia o corpo em termos de posição social. Descobre-se assim a diferença que explicaria o facto de o retrato ter obtido o seu impulso em confronto com o escudo e como seu oposto. Não esqueçamos que os mesmos pintores, os chamados pintores de bra-

sões (cf. p. 169, *infra*), trabalhavam com ambos os meios, por muito distinta que fosse cada tarefa. Quando o retrato sobre painel se difundiu nas cortes, tornou-se necessário elaborar inteiras séries deles a fim de também através do retrato se mostrar a cadeia genealógica, que é o pressuposto dos escudos.[2]

Detenhamo-nos sobre dois aspetos com interesse para a nossa abordagem antropológica da imagem: o corpo e o meio. O retrato sobre painel e o brasão ou escudo de armas (fig. 72) podem definir-se como «meios do corpo», no sentido de que apareceram em vez do corpo, alargando a sua presença no tempo e no espaço. Sem dúvida, cada um era portador de uma concepção distinta do corpo, já que não é possível reduzir o corpo genealógico e o corpo individual ao mesmo denominador. Ademais, o signo heráldico e a duplicação fisionómica em imagem operam de formas bem distintas. Com efeito, a expressão «meios do corpo» significa ainda que, ao representarem um corpo, eles reivindicam do espectador, o primeiro, um gesto de lealdade, e o segundo, o retrato burguês, a intercessão piedosa a favor e em nome do representado, ou seja, uma resposta que entretanto esquecemos, quando num museu manifestamos a nossa admiração pelo artista, e simultaneamente desviamos a atenção em relação à pessoa representada.

É assim que chegamos à questão dos meios. O tema que aqui nos ocupa é propício ao apurar do olhar relativamente a esta noção complexa. Enquanto painel de madeira, o brasão e o retrato parecem ser uma e a mesma coisa, no caso de utilizarmos como critério de apreciação o material e a técnica pictórica. Ao invés, como representação, separam-se tanto que praticamente se correspondem um ao outro por antinomia. No entanto, esta contradição não se estende apenas à diferença entre signo e imagem. Verdadeiramente, ela só vem ao de cima quando se lê o uso simbólico inteiramente específico que se fez de um e do outro meio. Não obstante a sua semelhança técnica ou a coincidente denominação histórica, tanto o painel do escudo como o painel do retrato encontraram a sua especificidade apenas neste uso Foi graças à função representativa que cada um desempenhou, que a sua dinâmica respetiva se pôde desdobrar por inteiro. Para ter relevância hermenêutica, a comparação entre eles terá que ser efetuada na época histórica em que se confrontaram. É o que me proponho fazer de seguida, estabelecendo em que medida o retrato e o brasão entraram numa concorrência cujo sentido intermedial não terá escapado a ninguém.

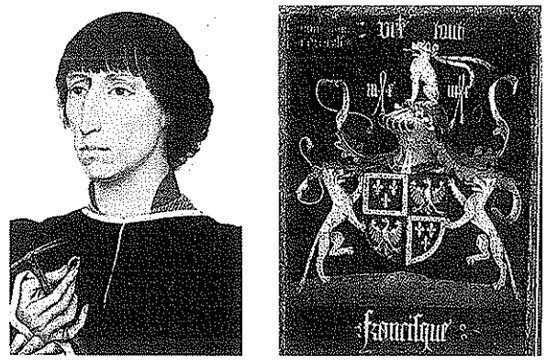


Fig. 72. Rogier van der Weyden, *Retrato de Francesco d'Este*, c1460. Frente e verso.

5.2.

Oriundas do século XIII, as figuras dos doadores de Naumburg prestam-se a introduzir-nos no tema do brasão e do retrato.[3] Um dos doadores representados, Ditmarus, o «Comes Occisus», segura diante do corpo o escudo, usado então como arma, que o protege e oculta (fig. 73). O escudo mostra, ao mesmo tempo, um segundo rosto, medial, no qual se pode ler «a classe e o nome» como ainda hoje se pode dizer, do dono. Como lhe chamou Walter Seitter num ensaio capital,[4] constitui um «segundo corpo» para o seu detentor quando em ação bélica. O escudo encontra-se assim entre o corpo do seu proprietário e o espectador, que na situação de combate se torna o inimigo, de modo análogo a uma interface, que hoje é um aparelho. O rosto autêntico do corpo esconde-se por detrás do rosto oficial da insígnia no escudo. Este indica que toda a representação possui igualmente um lado agressivo: não só se mostra no combate, mas também na legitimidade dos seus direitos, indicada no brasão. Embora sejam muito anteriores ao aparecimento do retrato verdadeiramente considerado como tal, as figuras de Naumburg aludem à complexa relação entre corpo, imagem e meio, que constituiu o motor da evolução para o retrato. Esta relação suscita um aspeto elementar da antropologia histórica.

A ciência ainda não tematizou a história do brasão de armas. No decurso do século XII, foi um certo tipo de luta que se praticava com o elmo cingido que conferiu um novo significado ao brasão. Mas, nos alvores do século XIV, com uma nova mudança na técnica militar, o escudo desapareceu da prática de guerra. Assim se ampliou a sua importância nos torneios das cortes (fig. 74). Além do torneio, ele ganhou também significado e relevância na ausência do seu dono, ou para reclamar homenagem, como convinha a um senhor feudal: num caso, o escudo punha-se como emblema, no outro, como um sinal legal da presença do senhor. De armas tornaram-se brasões: portanto meros signos de nobreza que ocupavam o lugar de alguém ou associavam o seu corpo a um signo da sua posição, ou a um estado e domínio do seu senhorio. No caso do torneio, acontecia que os cavaleiros, combatendo com a viseira descida, eram reconhecidos como contendores ou como vencedores não pelos seus rostos, mas pelas cores das armas nos seus escudos. Não levavam ao combate os seus rostos corpóreos, mas os seus rostos mediais, implicando assim também a sua genealogia, de que eram portadores enquanto corpo e proprietário do escudo de armas.[5]

Chegou-nos apenas um número muito reduzido de brasões com a insígnia das suas armas. Mais tarde, na época do colecionismo de arte, eles não foram reconhecidos como obras de artistas. Por isso, na sua transmissão, surgiu uma assimetria entre o brasão e o retrato sobre painel de madeira – o que ludibria a nossa compreensão da rivalidade histórica entre os meios. Por vezes, os brasões, ou *écus*, só se conservaram quando, numa época posterior, foram repintados. Um exemplo revelador temo-lo nos brasões feitos em Lille, cerca de 1529, para Jehan Barrat e sua esposa – dada a origem burguesa dos proprietários do brasão, seriam antes epitáfios ou símbolos fúnebres, que terão sido pendurados nas igrejas, como uma função secundária do original escudo de armas. Uma geração mais tarde, por volta de 1563, foram repintados com dois retratos que, todavia, não lhes são contemporâneos, mas a reprodução de dois modelos que datavam dos inícios do retrato burguês. Tratava-se de cópias de dois retratos pintados por Robert Campin, em 1425, de Barthélemy Alatruye e de sua esposa. Alatruye fazia parte dos funcionários da chancelaria borgonhesa em Lille cujos retratos, pintados por Campin e também por Jan van Eyck, foram os primeiros quadros autónomos realizados fora do contexto da alta nobreza, e porventura resultado

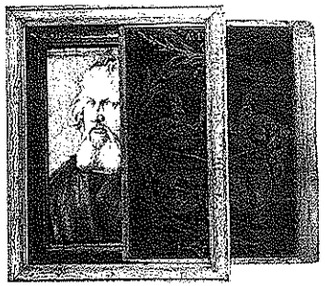
73

74

Fig. 73. *Figura do doador Conde Dietmar*, parte ocidental do coro da Catedral de Naumburgo.
Fig. 74. *Lancelote, Torneio*, miniatura, c1400.

da competição social. Antes da sua morte, em 1542, a mulher de Alatruye, Marie de Pacy, legou à igreja dos carmelitas em Bruxelas uma placa (*tablet*) em que se representa «o seu rosto como testemunha em pintura», obtendo nós assim uma das muito raras notícias sobre as funções dos painéis com retratos. A existência dos brasões só sobressaiu através da análise ao raio X dos quadros dos retratos, que outrora tinham sido escudos de armas.[6]

Na maioria das vezes, os escudos de armas em tábua conservaram-se quando se consideraram ligados fisicamente ao género que, com o decurso do tempo, os derrotaria. É o caso dos brasões incorporados nas asas ou no reverso dos quadros de retratos. Não esqueçamos, porém, que estes retratos não perduraram graças ao representado, mas ao artista. Este desvio do seu sentido original parece ter-se iniciado muito cedo; caso contrário, seria incompreensível que Margarida de Áustria, regente dos Países Baixos, aceitasse na sua coleção de arte o retrato do casal Arnolfini.[7] Por fim, encontramos escudos de armas nas tampas com que se protegiam os retratos durante as viagens. Tais coberturas móveis chegaram-nos em escasso número. Mas nos raros casos em que tal aconteceu, como no retrato de Hieronymus Holzschuher, de Albrecht Dürer (fig. 75), não se chegam a exibir juntamente a tampa com o brasão e o retrato. No caso de Holzschuher, ele traz o escudo da aliança entre duas famílias ligadas pelo casamento, reforçando-se assim a pretensão genealógica do retrato fisionómico.[8]



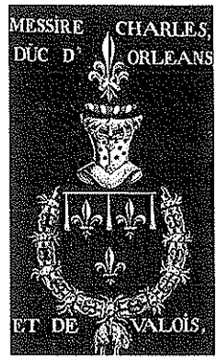
75

76

Fig. 75. Albrecht Dürer, *Retrato de Holzschuler (com tampa).*
Fig. 76. H. Belting e H. von Sonnenburg com o verso do Retrato de Francisco d'Este (cf. fig. 72).

5.3.

Neste contexto, há que assinalar uma distinção importante, habitualmente esquecida na heráldica. É a distinção entre o próprio *brasão* e o *escudo com o brasão* como seu meio de suporte (fig. 76). A mesma distinção é válida para o *retrato* e o *retrato sobre painel* como objeto autónomo.[9] No caso dos brasões, os chamados *écus*, ou escudos de armas, eram privilégio de senhores feudais e de pessoas importantes, ao passo que os brasões em sentido estrito foram rapidamente adotados pela classe burguesa. O suporte da imagem (o escudo) não só reproduz e indica um corpo (no caso do brasão, decerto um corpo social), mas possui simultaneamente, enquanto objeto, um corpo físico: um corpo funcional para o ritual da representação. O meio de um suporte autónomo é constitutivo e essencial nesta distinção. A este respeito comparemos um escudo de armas e um retrato sobre painel, ambos, aliás, veiculando o mesmo conceito histórico (tanto o *escudo* como o *quadro*).[10] Apesar da sua discrepância na concepção de corpo, os escudos de armas da Ordem do Tosão de Ouro eram tratados no cerimonial de então de modo análogo aos retratos dos príncipes, como uma espécie de rosto



77

78

Fig. 77. *Brasão com as armas dos membros Ordem do Tosão de Ouro.*
Fig. 78. Escola de Rogier van der Weyden, *Filipe, o Bom*, c1455.

que olha para o espectador (fig. 77), e levavam no mesmo lugar o colar da ordem, como se vê no retrato que Rogier van der Weyden fez de Filipe o Bom, duque da Borgonha (fig. 78).[11] O que no escudo constitui o lado esquerdo é visto de frente pelos espectadores do lado direito, como um rosto, sempre concebido a partir do corpo e não do espectador. O brasão apresenta-nos ainda uma espécie de rosto, não propriamente individual, mas um rosto dinástico e genealógico.[12] Por outro lado, encararam-se, com frequência, os retratos propriamente ditos de modo genealógico, e não individual; assim, segundo a descrição do cronista Georges Chastellain, Filipe o Bom tinha como fisionomia herdada «o rosto dos seus pais» (*le visage de ses pères*).[13]

Das duas vezes, o brasão e o retrato são suportes de uma referência corporal cujo sentido é tão distinto como o seu resultado, embora ambos estejam entre si ligados. O brasão, como signo de uma família e de um senhorio ligado a famílias da alta nobreza, era herdável; constituía portanto a identificação de uma genealogia, transmitida e sustentada por corpos. Pelo contrário, dentro da sucessão genealógica em que o escudo era transmitido, o retrato significava apenas o portador vivo do nome, no seu corpo mortal de pessoa. Mas, por seu turno, este corpo ostentava na sua fisionomia o seu privilégio genealógico como corpo de categoria e classe, e possuía tanto um nome individual como familiar. Poderia até falar-se de «dois corpos» – o corpo coletivo de um grémio familiar e o corpo natural da pes-

soa viva – se esta noção não tivesse sido reservada para o caso especial de uma sucessão na função régia, no momento da morte (cf. p. 128ss., *supra*). No entanto, o signo heráldico e o retrato pertencem, cada qual a seu modo, à práxis visual de uma sucessão legal em que o portador vivo tomava o seu lugar na linha hereditária. O emblema referia-se a um direito sucessório transcorporal, o retrato a um corpo vivo e, como tal, provido de outro tipo de autoridade. O escudo de armas e o retrato sobre painel referiam-se assim um ao outro, em contraponto, considerando a sua divergente noção corpórea, quando, em ambos os casos, atestavam uma só e mesma pessoa. Todavia, sob a pressão da concorrência burguesa, do humanismo e de uma diferente concepção de pessoa, a sua discrepância dramatizou-se tanto que, com o tempo, se excluíram mutuamente como alternativas.

Um texto, que relata a sessão anual da ordem militar borgonhesa do Tosão de Ouro, dá-nos uma impressão viva do uso do escudo de armas. A sessão ocorreu em 1445 em São Bavo, em Ghent. Olivier de la Marche, que participou nesta sessão, descreve os *tableaux* ricamente pintados com «os escudos, os nomes e as divisas» dos cavaleiros da ordem, que nesta ocasião foram pendurados no coro da igreja. Os cavaleiros ocupavam o seu lugar diante do seu escudo de armas. Os lugares dos falecidos permaneciam vazios e, aí, os seus escudos de armas «pendiam diante de um pano negro». As insígnias dos que tinham falecido já há muito encontravam-se no exterior do coro numa posição em que «cada um podia vê-las em pormenor e identificá-las» (*voir et cognaître*). No lugar do rei de Aragão erigiu-se um baldaquino, «como se este ali estivesse em pessoa».[14] O ritual, que nesta ocasião se realizava, pressupunha a dupla presença dos corpos vivos e dos escudos de armas, que podiam representar os corpos no caso de ausência ou de morte. Os brasões dos cavaleiros da ordem, diferentemente dos escudos de uma família, encontravam-se aqui, por assim dizer, na relação horizontal de uma associação de pessoas. Cada escudo pertencia a uma família, e portanto era diferente, mas, pelo seu formato e pelo colar da ordem, todos eles foram reduzidos a um mesmo tipo. Neste caso, o escudo de armas certificava a qualidade de membro, e o brasão, neste contexto, indicava o membro individual e, portanto, a pessoa no corpo coletivo da ordem.

Os escudos de armas estendiam ainda a presença do seu senhor até onde não podia chegar o seu corpo. Também aí exercia os seus direitos mediante a «exposição e imposição» do seu escudo. Por fim, permitia que o seu escudo passasse por outros, ao agraciá-los com ele. A heráldica «produzia, então, pessoas jurídicas», no sentido de que «se envolviam pessoas físicas com um segundo corpo».[15] Os escudos deviam ser «levados por alguém, ou dispostos em certo lugar que realçasse a sua presença». Não só autenticavam um direito, mas também a pessoa que gozava desse direito. *Mutatis mutandis*, podemos supor algo de semelhante para o retrato. Hoje, separamos de modo muito apressado o signo ou a imagem do seu suporte, e não nos damos conta de que só o emprego de um escudo ou de um retrato instituía o carácter legal, e, com ele, o sentido do signo e da imagem. O conceito de «representação», conhecido a partir do culto funerário dinástico do corpo fictício ou duplo corpo, definia melhor o *direito à representação* do que o *acto de representação*, que, numa perspectiva moderna, identificamos como «semelhança».[16]

O retrato recebeu o seu carácter legal a partir da função como quadro enquanto objeto de dádiva ou de permuta dos príncipes, ou como elo numa série genealógica que, em vez do cerimonial da corte, atestava um «Eu» dinástico. Em contrapartida, na esfera burguesa, só era plausível no direito religioso dos patronos ou no culto dos antepassados na liturgia dos defuntos.[17] O património imaginal das famílias privadas no meio burguês consistia sobretudo em imagens comemorativas e retratos dos antecessores; ambos os casos estavam funcionalmente determinados e completavam-se por via da concepção de corpo para que remetiam: o *corpo de ostensão* dos santos e o *corpo de recordação* dos antepassados tinham uma relação manifesta com a imagem, a fim de poderem tornar-se presentes como corpos.[18] O burguês separou o retrato da linha genealógica que lhe concedia a sua evidência legal no âmbito da corte. Isto mesmo é confirmado pelo tríptico que Lucas Cranach, o Velho, pintou dos três príncipes eleitores da Saxónia-Wettingen (fig. 79),[19] confirmação que funciona por oposição. Trata-se de um retrato de grupo de três figuras oficiais, que renova as antigas séries de retratos da sucessão dinástica. Os dois príncipes eleitores defuntos evocam os seus feitos em amplas inscrições comemorativas («doce paz alcancei na terra») ou referem-se à sucessão legal («após o fim do meu querido irmão, pesou sobre mim toda a governação»). João Frederico, o Magnânimo, que em 1532 sucedeu a seu pai e a seu tio, apresenta-se, pelo contrário, só com o escudo

Fig. 79. Lucas Cranach, o Velho, *Tríptico dos príncipes eleitores de Wettingen*, 1532.

do Eleitorado, de que era o portador vivo. Através da sua imagem fisionómica, o seu corpo é representado em diálogo com o signo corpóreo do escudo heráldico. Depois de assumir o cargo, o príncipe eleitor encomendou a feitura de sessenta dípticos com os retratos dos seus antecessores no lugar, reagindo assim à recusa do imperador de lhe conceder favores, e expressando, um pouco mais tarde, a sua legitimação dinástica em trípticos como os de Hamburgo.

Entre os grandes senhores feudais a relação dialógica entre imagem e escudo representava-se, por assim dizer, *in corpore*, quando o corpo do proprietário do brasão fazia a sua entrada atrás de arautos e pajens que carregavam as suas armas. Isto teria sido uma tautologia no caso do retrato; mas, no caso do escudo, acentuava-se ainda mais a alteridade relativamente ao corpo natural, quando um campo heráldico compósito se dividia pelos escudos dos feudos individuais que, território por território, representavam a soberania exercida em união com a pessoa. Em semelhante caso, os distintos escudos referiam-se a um só corpo. Foi com essa tenção que Philippe Pot, o «grande senescal da Borgonha», mandou antes de 1493 representar, no seu túmulo sito na abadia de Cîteaux, o próprio cortejo fúnebre (fig. 80). Oito «*pleurants*», ocultos em hábitos monacais, carregam num dos ombros a placa funerária com o senescal amortalhado, e no lado livre do corpo levam no cordão [da cintura] o escudo de armas com um dos oito «*quartiers*» do seu «*blason*».[20]

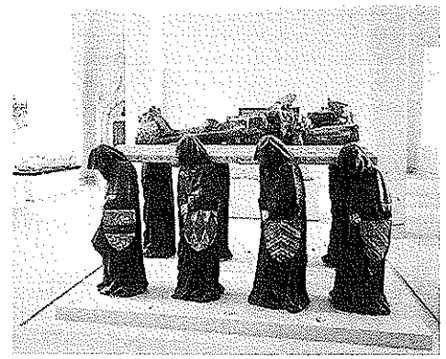


Fig. 80. *Túmulo de Philippe Pot*, antes de 1493.

5.4.

A relação com o corpo, que o brasão ou escudo de armas e o retrato partilham, impele-os ao mesmo tempo para uma oposição simbólica e estética. Um rosto que aparece no retrato faz parte do corpo natural, que o sustém, e também o representa. Diferentemente do «rosto» heráldico constituído pelo escudo de armas, a sua fabricação é governada pelo princípio da mimese corpórea. O retrato, com o olhar nele contido, anula através desta mimese a distância relativamente ao rosto vivo. Com o decurso do tempo, também o ato de falar se simbolizou por meios alegóricos.[21] O rosto traz à memória não só um direito, mas o período da vida. O *olhar genealógico*, a que o rosto incita e convida, situa-se num campo de significação diferente do *olhar teológico* da semelhança com Deus. Na analogia corporal de uma família nobre, a fisionomia possui a evidência de uma distinção social, a que os burgueses, nos seus retratos, respondem com uma pretensão de outra índole. Os retratos burgueses dos primeiros realistas da pintura flamenga do século XV libertam o corpo da hierarquia social e fazem dele o portador de uma pessoa, como convinha à classe burguesa.

A nova concepção retratista mostra-se, por exemplo, no retrato de um ourives de Bruges, assinado pelo pintor da corte Jan van Eyck, em 1432.[22] A analogia corporal do quadro consiste já no rosto que nos fita diretamente, o que teria sido

81

82

Fig. 81. Jan van Eyck, *Ourives Leeuw*, 1436.
Fig. 82. Samuel van Hogstraeten, *Homem à janela*, 1653.

impossível no tipo do retrato, até então habitual, de perfil (fig. 81). O ourives vira para nós a sua cara pintada de um modo tão tenaz como até então, e paradoxalmente, só acontecera com o escudo heráldico com a sua frontalidade. Através da relação *face-a-face*, o escudo dirigia-se a um espectador que, com um simples olhar, devia confirmar a sua lealdade ao quadro legal. Por seu lado, o retrato não pretende apenas ser contemplado, mas também ser reconhecido pela recordação e pelas preces em prol da salvação da alma do representado *in absentia*. A inscrição no caixilho estabelece um paralelo entre o começo da obra e o nascimento do ourives, exibindo-se este como um segundo corpo que ocupa o lugar do corpo verdadeiro. Mas com esta nova frontalidade acaba toda a evocação da bidimensionalidade da heráldica. O rosto frontal que busca o nosso olhar (tal como o faria um corpo vivo no encontro com o seu espectador) é, de certo modo, uma máscara que se separou do corpo, graças à aparência da reprodução pintada. Por detrás do retrato esconde-se um rosto mortal, com o qual se há-de comunicar através do meio, na ocorrência, um rosto pintado. O retrato não é apenas documento, mas meio do corpo, na acepção de que incita e provoca o espectador a participar. Como meio, obteve para o corpo mortal uma imortalidade paradoxal que, até então, apenas o signo heráldico para si reclamara.

Só pela sua contraposição ao *escudo de armas* é que o *painel do retrato* conquistou a sua verdadeira especificidade. Enquanto estrutura de signos, o escudo

83

84

Fig. 83. Jan van Eyck, *Homem com turbante*, 1433.
Fig. 84. Jan van Eyck, *Timotheus*, 1432.

afirmava a superfície fáctica do meio também no sentido simbólico da abstração corporal. O retrato sobre painel, logo que abandonou a vista de perfil de uma rígida figura heráldica, introduziu a metáfora da janela, a fim de debelar a superfície do meio e dirigir o nosso olhar através da moldura (fig. 82). A mudança para a frontalidade apartou e separou o retrato do escudo; teve de articular uma *concepção de corpo* verdadeiro que, consequentemente, alterou também a *concepção de imagem*. Quanto mais corpo se representava, tanto mais mundo haveria que simular e convocar contra a superfície real: só assim apareceu no mundo um corpo que podemos contemplar neste primeiro ecrã da modernidade. A projeção é uma espécie de trasladação do mundo para um meio. Mas uma face não é um mero *plano*, só porque pertence à *superfície* tridimensional de um corpo. Graças à atividade do olhar, o rosto patenteia um dualismo entre o interior e o exterior, que se pode descrever como uma antropologia pintada (fig. 83).[23]

A vida interior que se expressa pelo olhar foi tratada como noção corporal mediante a metáfora do olho como «janela da alma». O retrato radicalmente fisionómico, que acaba por romper com a série de retratos genealógicos, apreende o corpo singular como uma tarefa imaginal que, de modo consequente, deveria desembocar na descrição do sujeito. *Descrição do sujeito* e *descrição do corpo* não são, de forma alguma, sinónimos, mas conjugam-se doravante numa aliança com um futuro rico de tensões e ambiguidades. Quando o corpo natural se torna

agente e lugar-tenente do sujeito, o corpo social e as suas pretensões imutáveis põe-se subitamente à disposição. E foi a descoberta do sujeito que, a longo prazo, abriu o questionamento quanto à distinção entre diferentes papéis e criou assim a possibilidade de os redefinir. Ora, um papel só pode ser redefinido a partir do momento em que se descubra um suporte autónomo que o possa desempenhar substitutivamente. Não existe *uma descrição direta do sujeito*, nem sequer *uma descrição direta dos papéis*, já que as duas abstrações só podem ser representadas mediante um corpo que lhes dê suporte concreto.[24]

Mas a relação corpórea, que assim se abriu, veiculava em si um elemento conflitual, se pensarmos na génese da concepção de corpo nos alvores da modernidade. No ponto de partida, havia a desigualdade dos corpos, se concebermos estes como *realidade social* (em vez de *física*). A nobreza de nascimento trazia um corpo genealógico ilustre e eminente. Este corpo, capaz de se aliar em matrimónio e em herança, via-se confirmado pela práxis simbólica dos retratos da noiva, com os quais se celebravam também casamentos à distância. Em contrapartida, na invenção do retrato burguês, havia uma verdadeira provocação ao corpo da nobreza que, até então, tivera o monopólio da representação. Entre os burgueses flamengos, o género do retrato foi, pois, legitimado no âmbito do culto funerário eclesial, onde se tornava mais tolerável. O chamado «Timotheus» foi, possivelmente, um autêntico retrato funerário (fig. 84). O símbolo da inscrição funerária «LEAL SOUVENIR» e também as fendas na lápide pintada aludem à transitoriedade e à morte, conferindo assim um novo sentido ao retrato como meio de recordação. O contexto religioso contrapôs ativamente o corpo mortal ao carácter legal do corpo imortal do escudo de armas. O retrato de Timotheus, que Jan van Eyck pintou em 1432, referia-se, de modo intermedial, ao monumento funerário em que, até então, se tinha propiciado uma outra modalidade da representação de pessoas (p. ex., o *gisant*; cf. p. 130ss., *infra*).[25]

Na representação pintada, a transitoriedade do sujeito serviu-se de diversas analogias, tais como, em primeiro lugar, a existente entre *corpo* e *corpo do retrato* (ou seja, o painel ou quadro). Também a metáfora do espelho supunha uma manifesta relação corporal. Se a pintura se entendesse como um espelho, então só podia copiar o corpo natural, que um espelho capta de forma efémera.

Estabelece-se assim um contraste muito acentuado com o meio heráldico do escudo de armas. O autorretrato de Jan van Eyck contém a este respeito uma declaração programática, porque representa um olhar especular em que o meio se altera conceptualmente a favor de um fugidio «aqui e agora» (fig. 83).[26] Um espelho, contrariamente ao sentido do monumento ou do túmulo com o seu tempo indiferente, só capta imagens fugazes. Estamos numa época, em que se gostava de pintar crânios de defuntos no espelho, a fim de denunciar o *trompe l'œil* do reflexo que pretendia fixar a verdade corporal. Foi com precisão fotográfica que Jan van Eyck fixou o seu próprio corpo em imagem e, através da inscrição da moldura, o momento exato em que o fez. O retrato proporciona à efémera aparência uma duração paradoxal, que, até então, só tinha sentido no contexto jurídico da transmissão genealógica. Entre o espelho verdadeiro, que só se usa por um instante, e o espelho da lembrança, que posteriormente os observadores experimentam através do retrato, abre-se uma contradição com raízes no retrato incipiente e matricial de que já Platão falava, ao afirmar que na recordação apenas se pode conservar um corpo que se tivesse visto com o próprio corpo. Corpo e imagem encontram-se numa relação de analogia, em que é possível vislumbrar a modificação da *concepção de corpo* através da evolução da imagem e, simetricamente, a transformação da concepção de corpo que arrastou consigo a modificação da *concepção de imagem*.

5.5.

Olhados hoje como uma linha lateral da transmissão de imagens, os painéis com escudos de armas fundamentaram o estatuto legal do retrato sobre painel entre os meios imaginais da representação. O retrato de Francesco d'Este, pintado por Rogier van der Weyden, afirma a equivalência entre imagem e signo como perspectivas complementares de uma pessoa de categoria (fig. 72).[27] Só um olhar moderno vê o escudo como o mero verso do retrato. Escudo e retrato, que representam o mesmo corpo sob duas concepções distintas, partilham neste caso o mesmo corpo medial (o painel). Nos dois lados do escudo lê-se o nome «Francisque» e a divisa pessoal *«me tout»* que, na genealogia familiar, refere sempre um nome individual, de modo semelhante ao escudo da aliança

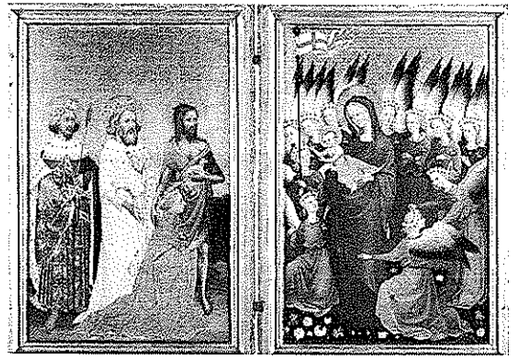


Fig. 85. *Díptico Wilton*, final séc. XIV. Interior.

entre duas famílias, que se vincularam com o casamento de Francesco d'Este (fig. 72). Os signos genealógicos (brasão) e pessoais (divisa) formavam conjuntamente o «rosto heráldico».[28] Só ao retrato, que tanto nos agrada chamar «retrato autónomo», atribuímos hoje uma corporalidade imediata. Esquece-se aqui que também por detrás do retrato se encontrava, invisível, uma pessoa que outorgava a este tipo de quadros a sua representação e a sua acreditação em situações legais. No âmbito religioso, um retrato não só continha a exortação à família e aos amigos para se comportarem ativamente diante dele em oração, em vez de recordar apenas os traços faciais, como era ainda o meio para estabelecer uma comunicação simbólica com Deus. Poderia descrever-se como uma espécie de interface do utilizador para estabelecer contato medial com outra pessoa, ausente.

A relação intermedial de brasão e retrato, que desempenhou um papel fundamental no início da história imaginal da representação pessoal, é patenteada por uma imagem votiva que surgiu num momento crucial desta história, e que nos faculta o acesso aos seus antecedentes históricos. Não se trata aqui de nenhum retrato autónomo nem de um escudo de armas. Pelo contrário, o chamado *Díptico de Wilton*, encomendado no final do século XIV por Ricardo II de Inglaterra, quando está aberto, mostra o rei como piedoso doador em fervorosa oração diante da corte celestial da Mãe de Deus (fig. 85).[29] Mas se fecharmos o

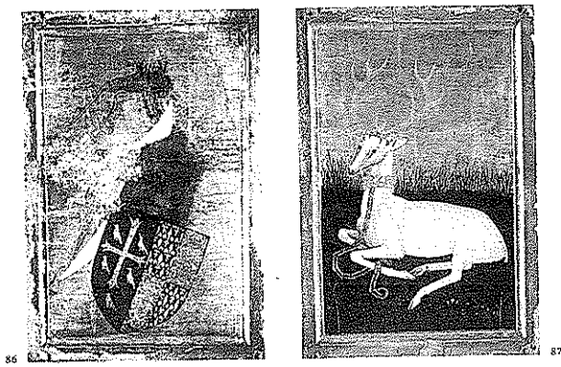


Fig. 86. *Idem*. Banda exterior com brasão.
Fig. 87. *Idem*. Banda exterior com divisa.

díptico, surgem à vista dois quadros heráldicos, um dos quais mostra o escudo de armas, como um quadro no quadro, reproduzindo o elmo e o chapéu do proprietário do escudo (fig. 86). O outro quadro mostra, na «figure parlante» de um veado branco, o emblema de Ricardo, que alude ao seu nome (fig. 87). A divisa, que o rei distribuiu em valiosos exemplares entre os seus partidários, era nesse tempo o género mais moderno da heráldica. Representava uma alegoria pessoal e, junto do estereótipo do escudo com o seu valor transpessoal, gerou um contraponto semelhante ao do retrato autónomo, que só então começava a surgir. Uma geração mais tarde, em Itália, na corte de Este de Ferrara e sob a influência do humanismo, começou a utilizar-se o retrato-medalha que, no reverso, trazia a divisa da pessoa retratada.[30]

Uma demonstração física da relação entre brasão e corpo instituía-se sempre que os membros da linhagem dos Gruuthuse se mostravam às janelas do camarim de oração, atrás das quais participavam no culto divino na Igreja de Nossa Senhora (*Liebfrauenkirche*) de Bruges (fig. 88).[31] Apresentavam-se então como imagens vivas dos seus escudos, afixados no paramento opaco sob as janelas. Da igreja podia aceder-se tanto à cripta funerária sob a capela familiar, como, durante a liturgia comunitária, era possível ver o portador vivo do nome à janela do andar superior. A janela era o enquadramento ritual para a apresentação pública de um membro da linhagem (fig. 88). O corpo genuíno e o segundo

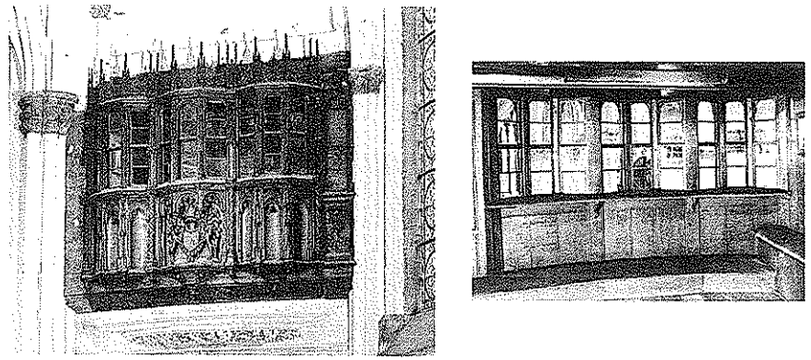


Fig. 88. *Camarim de oração da família Gruuthuse*, séc. XV. Exterior (esq.) e interior (dir.).

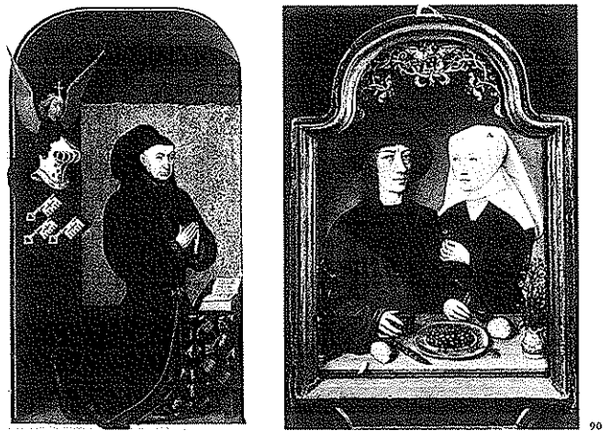
corpo, pintado ou esculpido, encontravam-se, nas duas antíteses de brasão e retrato, num plexo multiforme de referências que constituíam a experiência histórica da imagem.

A compenetração medial de escudo e rosto, no sentido simbólico e social-estético, atingiu uma extraordinária complexidade no retrato que Petrus Christus fez de Edward Grymstone, o embaixador de Henrique IV. O pintor utilizou o interior fictício, que se introduz aqui pela primeira vez num retrato, e, além disso, colocou um pequeno escudo de armas sob a luz e outro à sombra, munindo ainda o reverso do quadro com o brasão. Mas a própria sintaxe heráldica apropria-se da figura icónica, que actua não só como portadora de insígnias, mas também como portadora das cores do trajo com significado heráldico. Corpo natural e corpo heráldico compõem aqui um emblema contraditório, cujo sentido excede a soma das suas distintas componentes.[32]

A heráldica desempenha um papel ainda mais relevante no altar do Juízo Final de Beaune, que o chanceler borgonhês Nicolas Rolin, por uma necessidade algo afoita e arrebatada de legitimação, mandou pintar a Rogier van der Weyden. A luta pelo poder com o seu rival Philippe de Croy, que provinha da alta nobreza, acarretou a disputa quanto ao uso feudal da imagem e dos signos. Tal como nos seus modelos do altar de Ghent, o casal de doadores aparece nas asas externas, mas agora acompanhado pelo seu escudo de armas, com cuja introdução Rolin

terá chegado aos limites do direito áulico à imagem (fig. 89). O anacrónico elmo de cavaleiro alude à única posição que o arrivista burguês alguma vez poderia alcançar na corte. O anjo seráfico segura nas mãos o elmo, como uma oferenda eclesial, parece expressar com piedosa serenidade que o motivo da imagem, neste caso particular, era apenas uma doação religiosa. Mas, em contrapartida, as cores desatam e desfraldam uma retórica bem matizada. A dupla cor heráldica de ouro e preto, que domina no escudo de armas de Rolin, estende-se a todo o campo da imagem. *De facto*, no contexto pictórico da imagem votiva, Rolin dificilmente poderia ter feito uso de semelhante brasão, como o apresenta aqui, de modo figurativo ou emblemático. A difícil síntese entre heráldica e pintura de retrato alcança aqui um clímax problemático. E pressentimos que o retrato e o escudo, no seu uso burguês, necessitaram ainda, durante muito tempo, de uma legitimação religiosa, que excluía a confusão com o direito feudal da imagem. Da guerra das imagens, que se decidiu no domínio dos meios do escudo de armas e do retrato, restaram apenas alguns pálidos ecos, cujo significado lentamente reaprendemos a ler.[33]

Como referido, os pintores de retratos eram igualmente responsáveis pela elaboração de escudos de armas. O emblema do grémio dos pintores dispunha de três escudos, que reconhecemos como tais pela sua parte inferior arredondada. No autorretrato com a sua esposa, que o mestre de Frankfurt pintou em 1496 (fig. 90) e que se encontra em Antuérpia, o touro de São Lucas segura na frente um brasão com três *écus* dourados, que certificam a pertença do artista à confraria dos pintores. Com muito humor, Frans Floris de Vriendt, no seu quadro de São Lucas, guarnece o touro com um ornamento nos cornos que é o escudo dos pintores. No mesmo sentido se compreende que Jan van Eyck, no quadro do cónego Georg van der Paele, tenha pintado o seu autorretrato refletido no escudo de armas de São Jorge. No seu túmulo em São Donaciano em Bruges via-se um escudo de cobre embutido com três pequenos escudos de armas, e na adjunta inscrição fúnebre chamava-se ao pintor «o velho mestre e artista do escudo» (*alder constlichste meester van shilderij*). Este uso da linguagem é traiçoeiro. No retrato sobre painel e no escudo de armas podemos ver e distinguir dois meios que surgiram no mesmo estúdio ou oficina, mas que se complementavam no uso e, em seguida, entraram em concorrência aberta.[34]

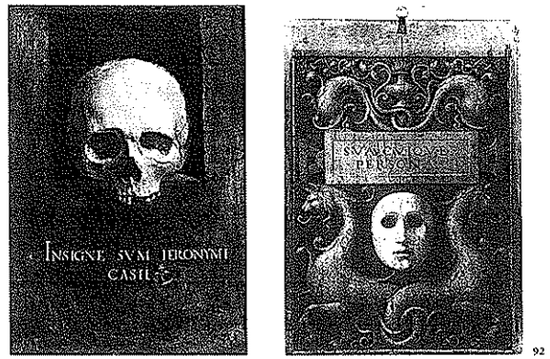


89 90

Fig. 89. Rogier van der Weyden, *Juízo Final*, painel exterior, de fecho de políptico, com a representação de Nicolas Rolin, 1443-51.
Fig. 90. Mestre de Frankfurt, *Autorretrato*, 1496.

5.6.

A correlação de corpo e imagem esteve na base da descrição moderna do sujeito em sentido semiológico e icónico. Neste contexto, o humanismo significou a emancipação polémica e militante relativamente ao pensamento heráldico, e a oposição a uma hierarquia dos corpos sociais. A reflexão sobre a morte individual, cuja significação não podia ser atenuada por nenhuns direitos da genealogia, colocava a vida num novo horizonte e dotavam-na de um sentido suplementar: o sentido do destino e o da sua superação mediante o *ethos* pessoal. A libertação da noção de sujeito em face da *«ordre social»*[35] da sociedade feudal medieval foi um longo caminho, que, retrospetivamente, os meios imaginais ainda espelham de forma impressionante. A noção de sujeito desenvolveu-se por etapas e em paralelo a uma concepção de corpo que, por assim dizer, foi sendo «posta em imagem». A ideia moderna de semelhança é inadequada neste contexto, porque ilude a questão de saber a qual parecença em concreto é que se alude. Por sua vez, a referência corporal ainda se encontrava ao serviço de uma concepção de pessoa que supunha conflitos sociais. É, pois, natural falar do corpo como de uma entidade dinâmica sobre a qual a descrição da pessoa se firmará e consolidará. O humanismo, por seu lado, utilizou a descrição do corpo para opor, de modo antitético, a sua imagem do homem à situação e às condições sociais do passado.



91 92

Fig. 91. G. A. Boltraffio, *Memento mori*, verso do *Retrato de Girolamo Casio*, final séc. XV - início séc. XVI.
Fig. 92. *Tampa de retrato desaparecido.*

O reverso do retrato de um homem jovem, pintado por Boltraffio e que hoje se encontra na coleção Chatsworth, em vez do brasão ostenta uma caveira, e desta uma inscrição refere tratar-se da verdadeira insígnia de Hieronymus Casius: *Insigne sum Ieronimi Casii* (fig. 91). A morte é o destino que confere dignidade e significação à vida individual.[36] A caveira é decerto o brasão de cada um e, perante a morte, empalidecem os direitos oficiais de categoria e de posse. A morte concebe-se igualmente como limite e meta de uma vida individual que aspira à autonomia na conduta e na auto-afirmação, no carácter e no *ethos*. Não é por acaso que a caveira, como motivo imaginal, surge conjuntamente com o retrato moderno, do qual ela constitui o verdadeiro *«pendant»*. Em muitos casos surge até em vez do retrato num radical reconhecimento e confissão da mortalidade. Justamente perante o rosto anónimo da morte o rosto vivo, que representa uma personalidade insubstituível, é a expressão de uma concepção individual da vida.

Mas a vida é ainda, juntamente e por longo tempo, a busca e a demanda de papéis e funções. Na tampa móvel, hoje na galeria dos Uffizi, de um retrato sobre painel que entretanto se perdeu, fita-nos uma máscara branca, de órbitas oculares ocas, que, mediante uma inscrição latina, se refere ao retrato correspondente e à pessoa nele revelada (fig. 92). *Sua cuique persona* ou «a cada qual a sua máscara» joga aqui, como expressão retórica, com o duplo significado antigo do conceito de *persona* como máscara ou papel que o indivíduo assume na sociedade, tal como o ator no teatro. Já em Cícero este conceito pôde significar máscara ou face. No seu *Elogio da Loucura,* Erasmo de Roterdão caracterizou a vida como «um espectáculo em que cada um usa a sua máscara na cara e desempenha o seu papel». Também Maquiavel desenvolveu uma teoria do sujeito que, em Castiglione, conflui numa «arte de si mesmo». Portanto, o que neste período se levanta como questão pela primeira vez é identidade pessoal, como recentemente alegou Hannah Baader numa bela interpretação da tampa móvel dos Uffizi, em Florença.[37] No jogo de papéis da sociedade, o ator por detrás da máscara está em relação de analogia com o tão incerto «Si mesmo». Só a descoberta moderna do Eu abriu a possibilidade de designar os seus antigos e novos papéis. Gottfried Boehm comprovou as referências retóricas que intervieram na elaboração da arte italiana do retrato. O *uomo singolare* compreende-se a si mesmo, nos afetos e no temperamento, como indivíduo que forma e exercita o seu carácter no desempenho de diferentes papéis, que só ele próprio pode conjugar entre si.[38]

Na alta Renascença italiana, alguns retratos privados trazem a inscrição emblemática V.V., que se leu como *vivens vivo* ou «pintado em vida para o [observador] vivo». Existe aqui uma alusão intermedial à relação entre corpo e retrato.[39] O retrato pinta-se em vida do corpo. Porque este é mortal, sobrevive apenas para quem dirige o seu olhar vivo para o retrato. Esta ideia é já expressa por Leon Battista Alberti no seu tratado sobre a pintura: «Graças à pintura, o rosto dos que já morreram vive uma longa vida».[40] A pintura proporciona assim através do retrato uma imagem rememorativa, que resiste à morte. Mas o argumento é mais profundo. A pintura vive da analogia entre o *corpo* e um *meio do corpo*. Esta analogia só existe porque um retrato representa alguém que viveu outrora num corpo, tal como agora ele é contemplado na imagem por um espectador vivo. Eis porque se torna tão importante a «expressão» viva, que se esperava da pintura

fúnebre. O corpo, como um meio vivo, permuta-se com um meio artificial e artisticamente produzido em que se recorda um sujeito, digno da lembrança (ainda que apenas por razões afetivas). É assim que, simultaneamente, a vida e a morte afloram ao olhar do espectador.

5.7.

O retrato dos humanistas expandiu-se na época da Reforma alemã e desenvolve-se em condições específicas, fruto da aguda consciência de si e da impaciência em se manifestar, que animava a classe dos eruditos. Com o seu «Si mesmo», os humanistas não tinham genealogia (a memória familiar) nem aristocrática nem burguesa. Aspiravam à fama pública que deveria prolongar-se na «fama póstuma» literária, para além da sua existência corpórea. Aproveitaram o novo meio da imprensa para fazer propaganda a favor da sua obra. Não a propaganda política dos grupos sociais, mas a publicidade em prol de uma pessoa cuja concepção eles também renovaram para os seus contemporâneos. Este conceito vivia da antítese entre o «Si mesmo», que imortalizavam nas suas obras, e o corpo, a cuja morte estavam, como aliás toda a gente condenados. Já não era a antiga oposição entre identidade coletiva e pessoal, mas uma nova diferença em que o «espírito» (*mens*) se afirmava contra o corpo. Se a sua sobrevivência no mundo se distinguia da sobrevivência da alma cristã no além, isto devia-se à sua reivindicação e aspiração individualista em perdurar na memória literária.

As gravuras com que Dürer e Cranach difundiam os retratos dos humanistas e reformadores, utilizavam um meio que se assemelhava às técnicas de impressão em que foram publicados os seus escritos. Em 1507, o poeta Konrad Celtis encomendou a Hans Burgkmair uma imagem memorativa em forma de gravura, que oferecia um contraste entre a sua morte corporal e a vida dos seus livros: o brasão, partido na imagem, com a sua divisa pessoal, é no fim da vida trocado pelos livros como «escudo» alegórico de novo género.[41] Erasmo de Roterdão havia já deixado difundir o seu semblante com a medalha de Quentin Metsys, medalha com retrato e divisa pessoal, quando Dürer, em 1526 – ano de muitos retratos significativos da sua mão –, criou a famosa calcogravura que representa a relação entre imagem e escrita como um conflito entre corpo e obra (fig. 93).[42]

Fig. 93. Albrecht Dürer, *Erasmo de Roterdão*, 1526.
(O corpo na imagem, o eu nos escritos.)

O humanista é representado no acto de escrever, pelo que o seu olhar não incide no espectador, mas pousa-se num texto em que ele comunica com os seus leitores. Uma inscrição emoldurada, que partilha o espaço com o escritor, actua como um quadro dentro do quadro e, no entanto, não contém qualquer imagem, mas um texto apresentado de forma plástica, em que se fala do verdadeiro Erasmo e, além disso, de Dürer, que aqui assina precisamente a sua obra. Somos assim intimados à comparação entre o meio do escritor e o do artista, pois ambos utilizam a impressão. A comparação é, ao mesmo tempo, patente e profunda porque, se a tomarmos a sério, elucida o conceito que Dürer tem do retrato, também ele transmitido e reproduzido através da impressão de modo secundário, como a palavra do escritor. Graças à impressão, a representação corporal multiplicada sofre uma abstração semelhante à da palavra escrita, uma abstração que se realiza por intermédio da redução gráfica e dos moldes para a impressão. A *reprodução* modifica o estatuto do retrato que, até então, na unicidade do quadro pintado continha em si a analogia com o corpo representado, porque igualmente único e singular. E surge assim o híbrido de uma imagem privada, que ao mesmo tempo imaginaliza uma pessoa pública de novo tipo.

Fig. 94. Lucas Cranach, o Velho, *Martinho Lutero*, 1526.
Fig. 95. Albrecht Dürer, *Filipe Melanchton*, 1526.

Dürer retomou e transformou a partir da medalha de Erasmo, gravada por Metsys, as duas inscrições, referindo-se a grega à diferença entre a obra e a imagem de Erasmo, e a latina à diferença entre o seu corpo e a imagem. Em ambos os casos, trata-se do «Si mesmo» irrepresentável que, no caso da obra escrita, se expressa como sujeito, enquanto no outro não se expressa diretamente na imagem, mas primeiro no corpo. Lemos que «a imagem (*imago*) foi elaborada a partir do retrato vivo (*effigies*)» de Erasmo. Mas este retrato vivo só pode ser justamente o corpo. Até então, o conceito de *effigies* tinha-se referido sobretudo a um duplo ou antítipo, pintado a partir de um corpo (cf. p. 129ss., *supra*). Mas agora o mesmo conceito faz do corpo um duplo (duplo mortal e visível) do «Si mesmo». A constelação imagem-meio-corpo sofre assim um desvio. A medialidade estende-se ao corpo e subtrai-o ao monopólio da identidade social, ao transferi-lo para o Eu.

A inscrição da gravura, como já o seu modelo na medalha, alude a uma dupla noção de imagem. *Effigies* significa neste caso o corpo como a viva *imagem ostensiva* de Erasmo, que através da *réplica* do artista goza de uma *sobrevivência* medial. Lutero, juntamente com os seus contemporâneos, entendia *effigies* como retrato.[43] Mas no terceiro retrato que Cranach dele fez (fig. 94) a inscrição refere-se ao corpo como a «imagem ostensiva mortal (*effigies moritura*)», exibida pela «obra (*opus*) de Lucas» Cranach, ao passo que só o próprio (*ipse*) Lutero podia

expressar «a eterna (imagem) do seu espírito».[44] Pouco tempo depois, a distinção humanista entre o corpo e o «Si mesmo», que não deve confundir-se com a distinção *cristã* entre o corpo e a alma, é aplicada ao príncipe eleitor Frederico o Sábio, onde ela, em face da antiga genealogia corporal dinástica, se torna deveras surpreendente. A xilogravura de Cranach mostra o príncipe «tal como era em vida». A morte «deixou-nos dele apenas imagens comemorativas (*simulacra*)», como a difundida por Cranach, mas «não conseguiu destruir a fama da sua virtude».[45] A gravura em cobre de Melanchton certifica que nem sequer «a douta (*docta*) mão» de Dürer «era capaz de pintar o espírito» do reformador (fig. 95).[46] Mas esta reserva é ambivalente, porque significa que o retrato apenas consegue exibir o que o próprio corpo mostra. Só pela expressão o corpo estabelece uma transparência relativamente ao Eu, e por isso a mimese do artista deve propiciar tal transparência.

Mas à medida que tal ambiguidade começa a afetar a imagem, propaga-se à concepção de corpo, que até então se havia desenvolvido através do retrato, e exigirá a revisão da ideia de semelhança. O esforço mimético do artista para representar o corpo esmorece ao saber que entrou em jogo uma semelhança de outro género, a qual faz aparecer o «Si mesmo» no corpo. A *indivisibilidade* do indivíduo vê-se posta em causa por esta *cisão*, pelo que tem de se estabelecer noutro plano e com outros recursos. A aparência puramente corpórea foi assim modificada pela retórica do «Si mesmo». No século XVI, as antigas relações entre os meios da representação, a que chamo *meios do corpo*, sofreram uma inflexão. Até então, o escudo de armas possuíra uma *referência sígnica* ao corpo, pelo que não estava ligado à semelhança, a qual se tornou a tarefa do retrato, através da *referência icónica*. Mas a semelhança com um sujeito fracassou, mesmo através da mais fiel descrição corporal. A brecha que sobreviera à representação, será colmatada pelas divisas, que assim viram renovada a sua função. Através da linguagem alegórica do lema e do emblema, e de um meio que bem acompanhava o retrato, a mudez deste desprendeu-se e anulou-se.

A unidade do sujeito é fruto de uma dupla encenação medial, que exigiu ainda do espectador um olhar duplo: o olhar para a imagem e o olhar para um acto verbal da pessoa, que pela escrita se traduzia para outro meio, tal como o corpo para a sua imagem. Neste processo, também os escudos de armas foram arrastados para o campo de forças intermedial. Quanto mais o retrato representava a singularidade de uma pessoa no seu corpo, tanto mais os brasões preservavam na lembrança a cadeia genealógica, que se estendia para lá da vida da pessoa nas direções do passado e do futuro. A aliança de famílias unidas pelo casamento, ou os direitos de linhagem ou descendência e de título hereditário, ostentavam-se nos escudos, ao passo que a encenação do «Si mesmo» ressaía no retrato individual. É, pois, evidente que os diferentes meios do corpo – escudo, retrato ou divisa – se reagruparam incessantemente ao longo da história, e que, consoante a constelação intermedial a que deram origem, alterou-se o seu sentido efetivo.

5.8.

Na análise retrospetiva dos começos do retrato moderno, constata-se que a imagem do corpo e a imagem do homem só puderam surgir em formas temporais e históricas, que obedeciam ao intento de uma interpretação específica. O entusiasmo pela «modernidade» atemporal do retrato flamengo, que predominava na literatura especializada, era uma apreciação incorreta da sua posição histórica. Não existe nenhum conceito de corpo que não tenha sido engendrado por uma determinada época ou sociedade. É inerente à visão antropológica a insistência na mudança da imagem corporal e da imagem do homem, através das quais se exibe a questão indecidível e irresolúvel sobre o ser humano em sentido social, biológico e psicológico. No confronto do retrato com a heráldica, não se tratou apenas do conflito elementar entre imagem e signo. Pelo contrário, estavam em contenda dois rostos de tipo distinto, o natural e o heráldico. Encontravam-se de tal modo separados a respeito da noção de pessoa, que exigiram diversos acertos de posição, até que o retrato fisionómico, aliado à linguagem retórica e imaginal do Renascimento, acabou por ocupar a totalidade do campo. Nesta dinâmica, o meio de suporte desempenhou um papel decisivo nos planos jurídico e social. Por fim, o próprio corpo surgiu como meio de suporte e o rosto como brasão do Si mesmo.

Legitimado pelo uso religioso ou como um exercício rememorativo familiar, doravante o retrato impor-se-á como tarefa a descrição do sujeito, a qual não mais deixará de ser perseguida. Mais tarde, considerações filosóficas e psicoló-

Fig. 96. *Álbum comemorativo do funeral de Carlos V*, 1559 (pormenor).

gicas substituíram os antigos fundamentos jurídicos do retrato. Enquanto meios, o escudo de armas e o retrato sobre painel divergiam significativamente quanto às concepções do corpo que veiculavam. O corpo genealógico da nobreza e o corpo da pessoa burguesa entraram em concorrência medial, o que exacerbou e fez evoluir a sua diferença. No campo semântico cristão e, em seguida, no ambiente humanista, o retrato atraiu sobre si interpretações antropológicas que fizeram sair a pessoa das normas coletivas da hierarquia social. A descoberta do «Si mesmo» como grandeza irrepresentável no campo da figuração do corpo modificou o meio do retrato no âmbito humanístico. A rivalidade com o livro impresso e o seu recém-adquirido carácter público originou o meio híbrido do retrato gravado, cujos textos se tornaram elementos integrais da imagem. Artista e modelo acedem «à palavra». Falam das condições mediais que enquadram o retrato e dos limites da imagem, que se tornaram visíveis a partir do momento em que a representação do sujeito entrou em cena.

1 A este propósito, cf. G. Gebauer, «Ausdruck und Einbildung», p. 313ss., e ainda o cap. 4, *supra*.

2 M. Warnke, *Hofkünstler*, e H. Belting e C. Kruse, *Die Erfindung des Gemäldes*, p. 40ss. Sobre o retrato em geral, cf. G. Boehm, *Bildnis und Individuum*. Em particular sobre o retrato no Renascimento italiano, ver A. Gentili, *Il ritratto e la memoria*, R. Brilliant, *Portraiture*, L. Campbell, *Renaissance Portraits*, E. Pommier, *La Théorie du portrait*, e R. Preimesberger, *et al.* (ed.), *Porträt*. Ver ainda as notas 17, 21 e 36, *infra*, bem como G. Didi-Huberman, «The portrait, the individual and the singular», p. 165ss., com referência a Warburg.

3 Por último, sobre este tema bem conhecido, ver H. Sciurie, «Überlegungen zu den Stifterfiguren im Naumburger Westchor», p. 149ss.

4 W. Seitter, «Das Wappen als Zweitkörper und Körperzeichen», p. 299ss.

5 M. Pastoureau, *Traité d'héraldique*, p. 47ss. (história social), p. 91ss. (escudo de armas) e p. 99ss. (terminologia histórica). Ver ainda W. Paravicini, «Gruppe und Person», p. 327ss.

6 C. Stroo e P. Syfer d'Olne, *The Master of Flemalle...*, p. 87ss., nota 5 (também p. 93, documentação da doação do retrato por Marie de Pacy), L. Campbell, «Campin's Portraits», p. 123ss., e sobretudo p. 128, com fig. 7 e 8.

7 Ver a documentação no catálogo H. Belting e C. Kruse, *Die Erfindung des Gemäldes*, p. 155, nº 49-50.

8 A. Dülberg, *Privatporträts*, p. 107ss. sobre brasões e suportes nas costas e tampas de retratos. Sobre o retrato de Holzschuher de Dürer, ver *ibid.*, nº 47 e fig. 441-444.

9 Sobre o painel heráldico e o quadro de retrato, ver H. Belting e C. Kruse, *Die Erfindung des Gemäldes*, p. 45ss. Sobre o escudo de armas, ver M. Pastoureau, *Traité d'héraldique*, p. 91ss.

10 H. Belting e C. Kruse, *Die Erfindung des Gemäldes*, p. 47, 64 e 66.

11 *Ibid.*, p. 44, fig. 19.

12 Os escudos de armas da Ordem do Tosão de Ouro, cujo tesouro se encontra hoje na Wiener Schatzkammer, foram guardados na catedral de São Bavo em Ghent (cf. catálogos relevantes). Sobre o problema da imagem e o «rosto» heráldico no brasão, ver M. Pastoureau, *Traité d'héraldique*, p. 315ss., e W. Seitter, «Das Wappen als Zweitkörper und Körperzeichen», p. 303ss.

13 G. Chastellain, *Œuvres*, vol. 7, p. 219ss. e 228ss.

14 Olivier de la Marche, *Mémoires*, vol. 2, p. 83ss. Ver ainda H. Belting e C. Kruse, *Die Erfindung des Gemäldes*, p. 46ss.

15 W. Seitter, «Das Wappen als Zweitkörper und Körperzeichen», p. 300ss.

16 Sobre a representação, ver C. Ginzburg, «Repräsentation», p. 2ss., e W. J. T. Mitchell, «Repräsentation», p. 17ss.

17 Sobre a rivalidade entre retratos burgueses e áulicos, cujo conflito incutiu um impulso essencial ao género, cf. H. Belting e C. Kruse, *Die Erfindung des Gemäldes*, p. 39ss. Sobre retratos flamengos, ver ainda L. Campbell, «The Making of Early Netherlandish Painted Portraits», p. 105ss.

18 Sobre a imagem devota, ver H. Belting, *Das Bild und sein Publikum im Mittelalter.*

19 A. Dülberg, *Privatporträts*, p. 87, nº 260 e fig. 628-630. Ver ainda o catálogo *Luther und die Folgen für die Kunst*, p. 204ss. e nota 79.

20 J. B. de Vaivre, 1975, p. 179ss., e F. Baron, *Catalogues du Louvre...*, p. 208ss., nº RF 795.

21 Sobre o rosto, ver T. Macho, «Gesichtsverluste», p. 87ss., e «Das prominente Gesicht», p. 121ss.

22 H. Belting e C. Kruse, *Die Erfindung des Gemäldes*, p. 49 e fig. 41.

23 *Ibid.*, p. 51ss.

24 Sobre o conceito de sujeito, ver G. Boehm, *Bildnis und Individuum*, p. 15ss., com referência a Itália.

25 H. Belting e C. Kruse, *Die Erfindung des Gemäldes*, p. 48s. e fig. 36.

26 *Ibid.*, p. 41 e fig. 39.

27 *Ibid.*, p. 46s., e fig. 20-21, e A. Dülberg, *Privatporträts*, nº 30.

28 A este respeito, ver M. Pastoureau, *Traité d'héraldique*, p. 91ss. (escudo), p. 170ss. (rosto heráldico) e p. 218ss. (distintivos, divisas, inscrições, emblemas). Sobre a divisa, ver A. Dülberg, *Privatporträts*, p. 127ss.

29 D. Gordon (ed.), *Making and meaning*, o estudo global por este autor e o contributo de C. M. Barron.

30 E. Corradini, «Medallic portraits of the Este», p. 22ss.

31 H. Belting e C. Kruse, *Die Erfindung des Gemäldes*, p. 56ss., fig. 29.

32 *Ibid.*, p. 196, fig. 97 (verso) e quadro 125.

33 *Ibid.*, p. 188ss., fig. 93 e lâminas 112-113.

34 Hendrick van Wueluwe, o «mestre de Frankfurt», foi, várias vezes, o decano da Guilda de São Lucas de Antuérpia. O brasão da guilda encontra-se também na sua lápide tumular. Sobre a obra e o artista, ver B. Hinz, «Studien zur Geschichte des Ehepaarbildnisses», p. 139ss., e sobretudo p. 163, fig. 25, P. Vandenbroeck, «Bij het "Schuttersfeest" (1493) en het "Dubbelportret" (1496) van de Meester van Frankfurt», p. 15ss., e S. H. Goddard, *The Master of Frankfurt and his Shop*, p. 13ss., p. 45ss. e nota 38. Sobre a questão de artífices de brasões e escudos de armas dos pintores, cf. H. Belting e C. Kruse, *Die Erfindung des Gemäldes*, p. 33 e 47ss.

35 A. Jouanna, *Ordre social*, Paris, 1977.

36 A. Dülberg, *Privatporträts*, p. 236, nota 208. Sobre o retrato e a morte, ver ainda E. Pommier, *La Théorie du portrait*, p. 43ss.

37 A. Dülberg, *Privatporträts*, p. 126, nota 172 (também p. 130s., sobre máscara e persona) e H. Baader, «Anonym: sua cuique persona», p. 239ss. Acerca da *persona*, ver ainda E. Rebel, *Die Modellierung der Person*, p. 15ss.

38 G. Boehm, *Bildnis und Individuum*, p. 71ss. Cf. A. Heller, *Der Mensch in der Renaissance*, p. 220ss.

39 N. Thomson de Grummond, «VV and Related Inscriptions in Giorgione, Titian, and Dürer», p. 346ss., e D. Rosand, «The portrait, the courtier, and death», p. 91ss.

40 L. B. Alberti, *De pictura*, introdução ao livro II, *f*II.25 e *f*II.44.

41 W. Hofmann, *Köpfe der Lutherzeit*, p. 90, nº 30, com a inscrição *«opera eorum sequuntur illos»* («as suas obras sobrevivem-lhes»).

42 W. Hofmann, *Köpfe der Lutherzeit*, p. 164, nº 67. P. K. Schuster, «Individuelle Ewigkeit», p. 121ss., H. Belting e C. Kruse, *Die Erfindung des Gemäldes*, p. 464-465, R. Preimesberger, *Porträt*, p. 220ss. («A. Dürer, Das Dilemma des Porträts») e p. 228ss. («A. Dürer, Imago und effigies»). Ver ainda E. Panofsky, «Erasmus and the visual arts», p. 218ss. e «"Nabulae in pariete"; notes on Erasmus' eulogy on Dürer», p. 34ss., sobre o encómio de Erasmo a Dürer.

43 Para a sua carta a Georg Spalatin, de 1521, em que especifica o que há-de acontecer ao seu retrato, cf. M. Warnke, *Cranachs Luther*, p. 36ss.

44 W. Hofmann, *Köpfe der Lutherzeit*, nº 42 e M. Warnke, *Cranachs Luther*.

45 W. Hofmann, *Köpfe der Lutherzeit*, nº 44.

46 *Ibid.*, nº 66.

6. IMAGEM E MORTE [1]

A corporalização nas primeiras culturas

(Com um epílogo sobre a fotografia)

6.1. INTRODUÇÃO

A questão da «imagem e morte» evoca dois temas hoje marcados por grande incerteza. Parece extinta a antiga força simbólica das imagens e a morte tornou-se tão abstrata que já não suscita a pergunta pelo seu sentido. Já não dispomos de imagens da morte que, por obrigação, devamos acatar e venerar. Além disso, também já nos acostumámos à morte das imagens que outrora despertaram o antigo fascínio do simbólico. A analogia entre imagem e morte, aparentemente tão antiga como a própria produção de imagens, vai mergulhando no esquecimento. Mas se recuarmos tão-só o suficiente na história da produção das imagens, estas levar-nos-ão à grande ausência que é a morte. A contradição entre presença e ausência, que ainda hoje se patenteia nas imagens, tem as suas raízes na experiência da morte dos outros. Têm-se à vista as imagens, tal como diante dos olhos se têm os mortos, que, no entanto, já ali não estão.

A corporalização de um morto, que perdeu o seu corpo, suscita a pergunta sobre o papel que, em termos muitos gerais, a morte terá desempenhado na decisão de exibir imagens inventadas pelos homens. Esta parece ser uma pergunta muito remota, nos dias que correm, em que as imagens convidam os vivos à fuga da corporalidade. A perda de sentido preocupa-nos mais do que a questão da sua invenção.[2] Porém, uma coisa não pode compreender-se sem a outra. É precisamente aqui que reside o sentido de uma antropologia da imagem: indagar as suas origens, a fim de compreender as ações simbólicas que levamos a cabo no trato com as imagens.[3]

Sempre que surgiu uma filosofia da imagem, tentou-se ajustar a sua perspectiva a esses começos. Quando Platão abordou a questão do ser das imagens, tinha diante dos olhos a avançada e imaginativa arte da sua época, cuja ilusão mimética rejeitava (cf. p. 216, *infra*). Em contrapartida, dificilmente terá descoberto que outrora, na sua própria cultura, as imagens haviam sido recipientes da corporalização, ao substituírem os corpos perdidos dos mortos. Por isso, foi-lhe

estranha igualmente a ideia de as imagens serem chamadas à vida mediante um acto de animação, sem o qual permaneceriam artefactos inertes. Também hoje, a animação, que com desconfiança vemos como relíquia de uma «primitiva» concepção do mundo, atrai sobre si a suspeita de ter favorecido, entre a imagem e o figurado, uma identidade mágica que não permite ou faculta nenhuma genuína concepção de imagem (cf. p. 188ss., *infra*). Os movimentos históricos que fomentaram a inspiração iluminista em geral, e também no caso particular das imagens, já tinham criticado estas últimas em nome de uma visão racionalista do mundo, na qual deixava de haver lugar para a produção imaginal do culto funerário. A corporalização dos defuntos na imagem foi substituída por uma recordação dos mortos desprovida de imagens, ou seja, a corporização desloca-se para a consciência dos vivos, através de imagens internas, o que é outra coisa.[4]

Maurice Blanchot suscitou a questão metafísica sobre o que sentimos acerca da morte quando a encaramos?[5] Paradoxalmente, o que conseguimos ver nela é algo que aí não está. De forma análoga, uma imagem encontra o seu verdadeiro sentido em representar algo que está ausente, e só pode estar aí em imagem; faz aparecer o que *não está* na imagem, mas que só na e através da imagem pode *aparecer*. A imagem de um morto não é, pois, uma anomalia, mas justamente o sentido originário e geral de toda a imagem (fig. 97). O morto será sempre um ausente, e a morte uma ausência insuportável que os vivos procuram colmatar com uma imagem. Por isto, os seres humanos associaram os seus mortos, que se encontram nenhures, a um lugar determinado (o túmulo), e mediante a imagem deram-lhes um *corpo imortal*: um *corpo simbólico* com que de novo podem socializar, enquanto o *corpo mortal* se dissolve no nada. Deste modo, uma imagem que corporiza um morto torna-se a antítese dessa outra imagem constituída pelo cadáver.[6]

Por seu lado, no momento da morte, o cadáver transformou-se numa imagem rígida, que apenas se assemelha ao corpo vivo. Assim, Blanchot afirma que «o cadáver é a sua própria imagem». Já não é corpo, mas tão-só a imagem do corpo (fig. 98). Ninguém se pode parecer consigo mesmo, salvo através de uma imagem ou como cadáver. Os vivos, que são também os espectadores, reagiram repetidamente a esta perturbadora experiência com a noção de que a alma, ao deixar a vida, abandona também o corpo. Mas o corpo, a que a vida se subtraiu,

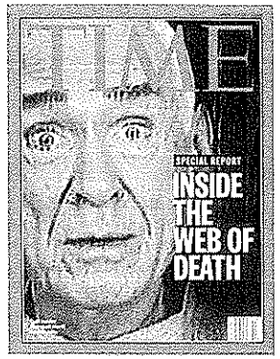
Tränen des Abschieds

Eine Frau trauert während der Feier für die Opfer der Bombenanschläge von Kenia und Tansania um einen Familienangehörigen. Foto: dpa

Fig. 97. *Mulher chorando a morte de parente, com foto deste.*

será ainda corpo? Isto significaria reduzi-lo a uma matéria morta, que seria o contrário da vida. Tal como o corpo pertence à vida, a imagem que o representa pertence à morte, independentemente de a antecipar como destino ou a supor como acontecimento.[7]

O horror da morte consiste em que, aos olhos de todos e de repente, o que ainda há instantes fora um corpo que falava e respirava se converte em imagem muda. Transforma-o, ademais, numa imagem pouco fiável, já que depressa começa a decompor-se. Os homens sentiam-se desamparados perante a fatal experiência de que a vida, ao morrer, se transforma na sua própria imagem (fig. 99). O morto, que tinha participado na vida da comunidade, desaparece e é substituído por uma simples imagem. Possivelmente como reação de defesa, os homens responderam a esta perda com a criação de outra imagem: uma imagem através da qual, à sua maneira, o incompreensível se tornasse compreensível. Assim, a imagem por eles produzida passava a poder confrontar-se com a do morto, o cadáver. Graças a esta produção imaginal tornaram-se ativos, deixaram de se abandonar passivamente à experiência da morte. Por conseguinte, o enigma que sempre rodeou o cadáver tornou-se também o enigma da imagem: reside numa *ausência* paradoxal que se expressa tanto a partir da *presença do cadáver* como da *presença da imagem*. Abre-se assim o enigma do ser e da aparência, que nunca deixou de inquietar os seres humanos.[8]



98

99

Fig. 98. *Time*, Abril de 1997. Capa. (Imagem da morte via internet. O guru da seita *Heaven's Gate*, protagonista de suicídio coletivo em San Diego.)
Fig. 99. *Pai com filha defunta*, c. 1842.

Talvez estas noções só tenham ocorrido aos homens depois de terem respondido ao enigma da morte com a imagem, confrontando-se também nesta última com um novo enigma. A *produção de imagens* torna-se, pois, mais importante do que a *posse de imagens*, porque com ela se reagia ativamente a uma distorção na vida da comunidade e, por assim dizer, recompunha-se a ordem natural: aos membros falecidos de uma comunidade devolvia-se, de certo modo, um estatuto de que necessitavam para assegurar a sua presença no quadro social. Por outro lado, e noutro contexto, ao tornar-se imagem, o corpo sofre uma «transmutação ontológica» (como diz Louis Marin).[9] Cedia-se à imagem o poder de se apresentar em nome e no lugar do corpo. Este poder selava-se através de uma troca de olhares, como aliás acontece entre corpos; conferia à imagem uma autoridade de novo tipo, apesar de se tratar de um simbolismo distinto do corpo vivo. A imagem não era apenas compensação, mas no acto de substituição e procuração adquiria um «ser» que a apresentava em nome de um corpo, sem que tal fosse refutado pela aparência a partir da qual ela se produz. A sua presença, justamente por ser delegada, superava a do corpo convencional – ignorando-se agora o facto de que no culto funerário se sacraliza, aliás, o corpo. Por meio das imagens e dos rituais realizados diante delas alargava-se o espaço social pela anexação do espaço dos mortos que, assim, adquiria um novo significado, consolidando o espaço dos vivos.

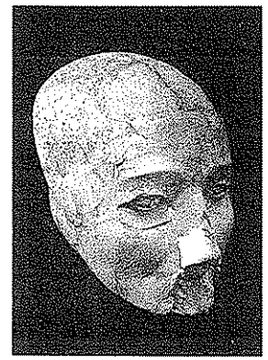


Fig. 100. *Crânio*, Jericó, c7000 a.C.

A humanidade possui poucas imagens tão antigas como os crânios de Jericó (fig. 100). São imagens porque foram revestidos por uma camada de cal e, depois, pintados. Mas imagens de quê? Os crânios seriam, em si mesmos, uma *imagem da morte*. Ainda que pintados, não poderiam tornar-se uma *imagem da vida*. Portanto, a pergunta deveria, com maior rigor, soar assim: uma imagem para quê? O culto funerário exigia um meio da presença. Embora possuindo os signos sociais de um corpo vivo, o novo rosto pertence a um estranho, porque certifica aquela transmutação inconcebível que é a morte. Ao completar-se o crânio, de modo a fazer-se figura de um homem sentado, o defunto regressava a uma comunidade que com ele se relacionava numa «troca simbólica»[10] dos signos, segundo a expressão de Jean Baudrillard. Também na Polinésia ocorria o intercâmbio com estátuas encabeçadas por crânios plasticamente análogos: nos rituais do culto dos antepassados, que se praticava no centro da comunidade viva, reocupavam-se os lugares que os mortos nela tinham deixado (fig. 101). Nas culturas ditas «primitivas», a morte, em vez de um destino do indivíduo, é um destino da comunidade, que através do culto se protege da sua decomposição.[11] No «culto do crânio» do Neolítico, os vivos asseguravam o seu trato ritual com os antepassados. A transformação do cadáver em *effigies*, como os Romanos mais tarde designaram o duplo ou a cópia,[12] era ainda uma forma de preservação, tal como acontecera com a múmia.[13] O antigo corpo [defunto] transformou-se numa imagem de si próprio [vivo].

Há raízes inteiramente diferentes da imagem, como as representações animalísticas nas paredes das cavernas pré-históricas ou os ídolos com signos de fertilidade feminina.[14] Aqui, porém, não se trata de uma genealogia universal, mas apenas do impacto e significado que a experiência da morte tem na origem das imagens. O ser humano reagiu à morte também com a ereção de pedras e com pinturas memorativas sem imagens. Mas, em tais lugares, as figuras sepulcrais seguiram no seu encalço, sem que seja possível falar de desenvolvimentos lineares. Para além das inúmeras representações do reino dos mortos, o que constitui um caso à parte, as imagens dos defuntos que nos chegaram são tão diversas e ilimitadas quanto as ideias da morte nas diferentes culturas. Entre elas encontram-se as múmias, as estelas e as urnas. Mas também aí se depara com os manequins utilizados no ritual fúnebre, quando uma comunidade pretendia purificar-se do contacto com os mortos.[15] A presença e ainda a ausência do defunto, por íntima e contraditoriamente enlaçadas que entre si possam estar, são simbolizadas, nos dois casos, por imagens que foram votadas ou à longa duração da memória coletiva, ou ao ritual breve da despedida exorcística. Em qualquer das acepções as imagens são suportes ou receptáculos, mesmo quando não vão além de uma simples representação do morto: uma *representação mental* (*Vorstellung*) que se materializaria simetricamente numa *representação física* (*Darstellung*).

6.2. CORPO E MAGIA DA IMAGEM

Deparamos com material antropológico que constitui um desafio à descrição e conceptualização. E quanto mais recuemos na história tanto mais o próprio material se revela ambíguo e contraditório. É perigoso buscar arquétipos e, no entanto, a imagem habita e importuna como problema fundamental as diferentes culturas. Se nestas o procurarmos, embatemos, primeiro, sempre e apenas em *verdades locais*, das quais já Heródoto se ria, ao narrar uma historieta da corte do rei dos Persas.[16] Dario não conseguiu instigar os gregos a desejar comer os seus antepassados, tal como não conseguiu familiarizar uma tribo indiana, que o fazia, com a ideia de cremar os seus progenitores, algo habitual entre os gregos. Também as imagens, quando entram no culto funerário, parecem, com frequência, tão pouco

Fig. 101. *Dupla figura de antepassados*, Lago Sentai (Nova Guiné).

semelhantes entre si que desafiam qualquer comparação. No entanto, suscitam a questão de saber por que é que existem e para que fim foram inventadas.

Na década de 1920, nos círculos artísticos e etnológicos de Paris, o tema «imagem e morte» adquiriu uma relevância que, em seguida, voltou a perder. Carl Einstein, o militante da vanguarda, apresentou em Paris os seus «aforismos metódicos», que publicara na revista *Documents* de George Bataille, onde se lia: «O quadro é uma contração. Uma paragem dos processos psicológicos, uma defesa contra a fuga do tempo e assim uma defesa contra a morte. [...] O espaço foi encarado como fundamento inalterável da nossa existência e como o próprio signo da duração. Neste sentido, pôs-se a arte ao serviço da representação dos mortos». Ao fazer-se ver os mortos como vivos através da imagem, agia-se por «angústia da morte», afirmava-se e sustinha-se a «continuidade perpétua da família ou da tribo, já que, nesta acepção, a família não é apenas a aliança dos vivos, mas o conjunto dos vivos com os espíritos dos defuntos». As imagens dos antepassados, «espécie de memória fixa», subtraíam a duração temporal à destruição da morte. «Pode, nesta acepção, falar-se de um naturalismo religioso», no qual o defunto «se mostra superior ao vivo».[17]

No culto funerário, as imagens eram expressão e acompanhamento de ações, eram máscaras, pinturas, roupagens, múmias, antes de se separarem do corpo e de o duplicarem através do manequim ou do feitiço. Se, num caso, se realizavam diretamente no corpo do homem, noutro apareceram autonomamente a seu lado para exortar à *comparação de corpos* e tomar o lugar destes. Na substituição havia já o intento quer de *transformar* quer de *duplicar* um corpo. Um *corpo em imagem* não devia apenas demonstrar esta igualdade fundamental porque, em geral, fora fabricada só em virtude desta analogia e, por isso, a nada mais podia assemelhar-se exceto a um corpo – comparável não a um corpo determinado, mas pura e simplesmente *ao* corpo.

No entanto, esta analogia desaparece de novo, na medida em que a imagem permanece muda. Mas esta experiência, que entretanto compensámos com as imagens em movimento e sonoras, só pôde surgir quando as imagens foram desalojadas e perderam toda a conexão com a ação cultual.[18] Com efeito, na práxis ritual eram levadas a falar mediante invocações ou encenações no seio da comunidade. Se levássemos mais longe a análise, então diríamos que só a animação dava vida à imagem, vida que já fora almejada na corporalização. Onde a prática mágica não chegava, a imagem já só podia ser um meio da recordação. Mas até a recordação, que o espectador levava a cabo com os seus próprios meios, era uma outra maneira de corporalização. Uma imagem transferia, em seguida, a corporificação, como *re-presentação*, para o espectador e as suas imagens internas. A recordação no sujeito individual dissolveu a práxis imaginal coletiva do ritual funerário.

Assim, a corporalização por meio de artefactos cai sob a suspeita dessa «magia da imagem», como abuso imaginal atávico. Na era moderna ela foi detectada na esfera obscura do demonismo, como o desígnio de causar dano a um ser humano vivo, fazendo dele um duplo em imagem para em segredo o violar. Análogas suposições se fizeram a propósito de cadáveres que de novo eram chamados a uma vida subtraída a todo o controlo, e escandalosa. Com a extinção do culto dos mortos e dos seus controlos rituais, a imagem mergulhou numa penumbra em que morte e vida de igual modo se contaminavam. Perdida a referência ao culto funerário, surgem mal-entendidos em torno do sentido da produção imaginal humana. Por isso Ernst Kris e Otto Kurz, no seu livro *Lenda, Mito e Magia na Imagem do Artista*, reconduzem a «imagem como sortilégio» a uma «confusão» pela qual responsabilizam os «povos primitivos».[19] Segundo a opinião dos autores, esta confusão surgiu porque se afirmou a «identidade entre imagem e representado», sem se conceder à imagem um estatuto próprio.

Mas nesta concepção moderna de uma «mundividência [*Weltanschauung*] mágica» menospreza-se a capacidade de simbolização que se exercia e cumpria no acto ritual.[20] A práxis medial prestava-se ao intento de colmatar simbolicamente o «abismo» entre imagem e pessoa, como lhes chamam os dois autores. No culto funerário este «abismo» era um sentido originário da laboração imaginal, a que estava subjacente uma cuidada e protegida tradição de simbolização. Ernst Kris e Otto Kurz referem-se à magia da imagem com o propósito de inserir o artista numa genealogia em que o feiticeiro o antecedeu.[21] Quando o sortilégio da imagem findou, começou o papel do artista. Através da semelhança ele teceu um novo nexo entre a imagem e a pessoa. A semelhança – assim prossegue o argumento – era o que se passava a exigir à arte, não obstante o facto de a semelhança já ser um pressuposto da imagem animada por meio de práticas mágicas. O que os dois autores descrevem como origem do conceito de arte pode igualmente entender-se como uma mudança estrutural, iniciada quando a imagem se separou do culto funerário. A semelhança possuía neste uma referência ontológica que se desvaneceu com a admiração tecnológica pelo produto artístico.

6.3. CRÂNIOS, MANEQUINS E MÁSCARAS

Conservaram-se imagens do culto funerário desde a *Fase B pré-cerâmica do neolítico*,[22] que foram datadas cerca de sete mil anos a.C. É a época da chamada «revolução neolítica», durante a qual surgiu a primeira sociedade sedentária. Os achados distribuem-se por locais de sepultura que se situam nos atuais territórios da Síria, da Jordânia e de Israel. Então, os mortos não se enterravam em túmulos separados das povoações, mas sob o seu solo e até sob as suas casas. Terminada a decomposição, os seus crânios eram desprendidos do corpo e expostos, no quadro do «culto do crânio» que constitui o mais antigo procedimento ritual relacionado com a morte de que há memória.[23] Em Jericó, sítio antiquíssimo no vale do Jordão, emergiram do solo aqueles crânios fascinantes que, pela

primeira vez, nos fitam com rostos humanos (fig. 100). Recobertos por uma camada admiravelmente modelada de cal ou argila, os ossos tornam-se o novo suporte do rosto, que na morte se tinha perdido. Também as cores, entre as quais um vermelho intenso, que porventura evoca a cor do sangue, transformaram esta pele artificial numa imagem da vida. Os olhos sobressaem por meio de cal branca ou com incrustações de madrepérola e conchas. Surgiu assim um corpo simbólico, que traz os signos sociais do corpo vivo e rodeia o corpo morto como um receptáculo ou uma segunda pele.[24]

Mal tentamos traduzir em palavras o contexto em que emergiu este culto dos crânios, as perguntas surgem. Os crânios foram encontrados em grupos, e entre eles alguns eram de mulheres e crianças. Era claro estarem dispostos numa ordem ritual, porque estavam colocados em bases de argila, como se representassem um solene agrupamento familiar. Os arqueólogos rejeitam a comparação com as estátuas de crânios que se utilizaram no culto dos antepassados nas Novas Hébridas.[25] Mas, entretanto, e justamente em Tell Ramad, encontraram-se estátuas de crânios do mesmo tipo (fig. 102). Representam corpos minúsculos de barro ou argila que suportam, como pilares, os grandes crânios.[26] Sem dúvida, a presença nem sempre está ligada à visibilidade, mas aqui passava pela visibilidade propiciada pela exposição das estatuetas no interior da casa. Podemos imaginar as coisas de modo semelhante ao que conhecemos dos usos funerários no Sudoeste africano. O cadáver de um idoso do clã permanecia no ossário até se findar a decomposição. Em seguida, «os anciãos da tribo pegam no crânio e trazem-no para a aldeia. Aqui é limpo, pintado de vermelho e, depois da amistosa oferenda de cereais e cerveja, é colocado num lugar especial junto dos crânios de outros parentes. A partir dali, o silencioso companheiro participa em todas as ocorrências da vida».[27]

As figuras neolíticas testemunham uma experiência corpórea que só pode ter sido adquirida no culto funerário. A carne, expurgada dos ossos, foi substituída pela imagem, que de novo os reveste. Se prolongarmos esta ideia, então o corpo dos defuntos foi restaurado de modo a poder ver-se como se ainda vivesse. Mas, para esta explicação da imagem, faltam-nos os conceitos. A *experiência do corpo*, que foi transferida para as imagens dos mortos, culmina numa *experiência do olhar*, que é própria do rosto.[28] O efeito da simples *presença* foi ultrapassado pelo efeito da *alocução*, no sentido de uma troca de olhares que utiliza o rosto como sistema de signos. Através dos olhos que miram, a presença na imagem engrandece-se até à evidência da vida, pelo que os olhos se hão-de entender quer como símbolo quer como meio estilístico da linguagem imaginal da recorporalização. O corpo simbólico não só servia de prova da genealogia, mas participava ainda num ritual peculiar que consistia no desempenho de obrigações na comunidade.

102

103

Fig. 102. *Estátua com crânio*, Tell Ramad, c7000 a.C.
Fig. 103. *Estatueta de defunto* (?), Ain Ghazal, c7000 a.C.

No mesmo ambiente, junto das estátuas com crânios aparece um segundo género de imagens que, surpreendentemente, constava só de materiais artificiais. As «estátuas», quase de tamanho natural – seria até possível considerá-las como manequins – simulam um corpo inteiro, cujo rosto nos fita com uma força hipnótica (fig. 103). Executados com uma nova técnica, estas figuras foram modeladas sobre um miolo de canas e juncos, atados com cordéis. Surgem assim nelas analogias espantosas com os crânios reconfigurados, porque também se lhes aplicou uma camada, pintada a cores, de cal ou argila, além de se moldarem as órbitas dos olhos com cal ou conchas (fig. 104). Os mesmos artífices terão sido responsáveis pelos dois grupos de obras.[29] Um torso deveras impressionante, com órbitas

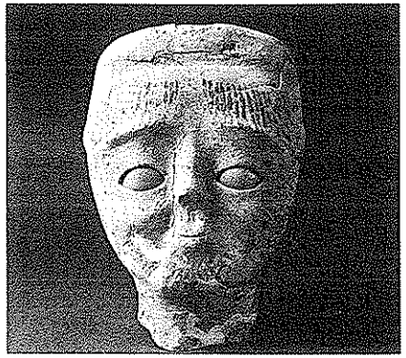
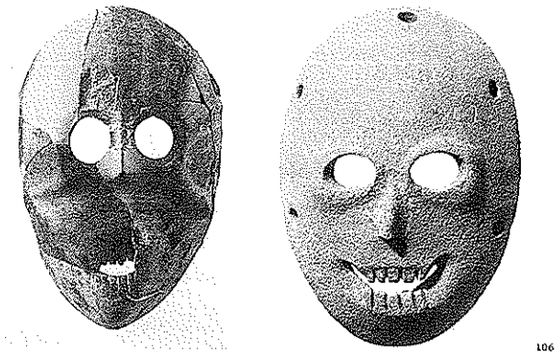


Fig. 104. *Cabeça de argila de estatueta* (semelhante à anterior), Jericó, c7000 a.C.

oculares desmesuradas, chegou ao museu de Damasco, proveniente das escavações de Ain Ghazal.[30] De tipo semelhante é a cabeça plana, com aparência de máscara e com listras de pintura, que provém dos achados britânicos em Jericó.[31]

Estas figuras assombrosas repetem como num espelho o dualismo de núcleo e cobertura, que fora já determinante para os crânios sobremodelados dos defuntos. Em contraste com os ídolos portáteis, descobertos no mesmo contexto das escavações, não são feitos de material duro, mas imitam a estrutura corporal, ao revestirem de pele um esqueleto interno. Contudo, apesar das analogias com as estátuas com crânios, estes bonecos antropomórficos em tamanho real não foram utilizados na própria inumação, denotando antes que o uso que destes se fez durante o culto funerário foi efémero, já que após o mesmo se armazenavam numa espécie de «depósito». Pode pensar-se que, como duplos dos mortos, as figuras acompanharam um primeiro e preliminar funeral. Em certas culturas, as imagens dos defuntos foram mobilizadas apenas durante o ritual funerário, a fim de interagirem com os vivos. De certo modo, eram corpos emprestados, que serviam ao defunto durante o tempo necessário para que este percorresse o caminho entre a comunidade dos vivos e a dos mortos, razão pela qual, às vezes, eram feitas de materiais perecíveis.

Nas mesmas escavações veio à luz um terceiro grupo de achados neolíticos constituído pelas máscaras faciais mais antigas que conhecemos.[32] Os olhos e a

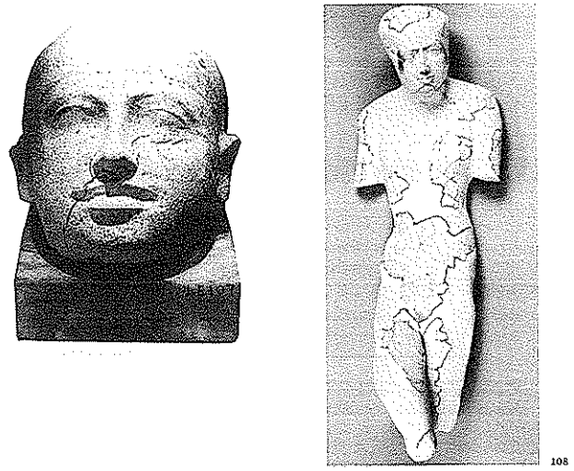


105 106

Fig. 105. *Máscara calcária*, Nakal Hemur, c7000 a.C.
Fig. 106. *Máscara de pedra*, Horvat Dume, c7000 a.C.

boca apresentam-se rasgados, abertos, como seria normal caso se destinassem a utilizadores vivos, mas são fabricadas em pedra, o que nos leva a pensar que se destinassem a cadáveres (fig. 105). Foram talvez utilizadas durante a decomposição, até que o esqueleto permitisse preparar uma «imagem» definitiva do defunto. A máscara foi uma invenção revolucionária já que a ambivalência da imagem, de tornar visível uma ausência, se instituiu de uma vez por todas (fig. 106). Podia encobrir o semblante anónimo do defunto por meio de um rosto alternativo, correspondendo a uma pessoa com nome e história, portanto, colocar a imagem qual ferrolho ou barreira ante a dissolução da identidade. Mas podia igualmente ser usada por dançarinos que, deste modo, num gesto cenográfico, traziam os mortos de novo à vida. Os mimos foram figurantes dos defuntos, antes de recordarem ao público os vivos no teatro da vida (cf. p. 226, *infra*). Por isso, através de uma mesma superfície, a máscara como imagem produz tanto a ocultação como o desvelar. Tal como a imagem, ela vive de uma ausência que se substitui por uma presença vicária. Por assim dizer, também as estátuas-crânios do neolítico trazem máscaras, porque restabelecem sobre o próprio corpo do defunto a imagem perdida do rosto. Como remate do corpo autêntico, a imagem torna-se meio da sua nova presença, em que ele se subtrai ao tempo e à mortalidade.

Bem mais tarde, no Egito, (cf. p. 201ss., *infra*) a múmia, como corpo simbólico do defunto, tornou-se norma cultural. Mas nas primeiras dinastias do Império



107

108

Fig. 107. *Máscara de múmia*, Gizé, 2500 a.C.
Fig. 108. *Recobrimento de múmia*, Gizé, 2550 a.C.

Antigo, até meados do terceiro milénio a.C., coexistiram várias práticas e formas de conservação, entre as quais se conta a máscara do rosto (fig. 107). Em primeiro lugar, utilizou-se o envoltório de linho, no qual se pintava ou modelava plasticamente o corpo e, em seguida, para lá do envoltório de linho, a máscara de gesso do corpo inteiro, como comprova um achado da necrópole de Gizé (fig. 108): aqui o rosto, com olhos abertos, estava individualizado de modo sumário.[33] Uma terceira forma consistia numa máscara de cartonagem moldada a partir de modelo preexistente e já pronta. Só neste terceiro estádio «o invólucro moldante se separa do corpo» e surge a máscara, que «evolui para elemento autónomo do culto funerário». Enquanto tal, podia tornar-se «objeto cultual», que simboliza o corpo inteiro do defunto e, contudo, tornou-se «imagem», na acepção independente em que hoje ainda se fala de imagem.

6.4. A BUSCA DE UM LUGAR

O defunto suscita a fatal questão do *para onde?*, já que para além do corpo perdeu também o seu lugar. Por isso, numa formulação moderna, pode ler-se em

Maurice Blanchot: «O lugar que [o cadáver] ocupa é por este arrastado, afunda-se com ele e, nesta dissolução, ataca, mesmo para nós que ficamos, a possibilidade da *estadia*. Como bem sabemos, a "dado momento", a potência da morte faz que ela não se atenha ao piedoso lugar a que a confinámos. Bem pode o cadáver estar estendido na sua cama de exposição, mas está em todo o lado no quarto e na casa. A qualquer momento pode encontrar-se em lugar diferente daquele em que se encontra, aí onde não está ao nosso lado, presença invasiva, obscura e vã plenitude. A crença de que a certo momento o defunto se ponha a errar deve pôr-se em relação com o pressentimento do *erro* que ele agora representa»[34] (cf. p. 182ss., *supra*). Na maioria das culturas históricas, a demanda em relação à morte corresponde à procura de um lugar para o defunto. Não restam dúvidas de que a ideia de um além foi, na origem, a do lugar para onde ele se ausentara. Mas ao partir, deixou um corpo para trás, pelo que houve que procurar um lugar onde este pudesse «descansar». Tal lugar, que só pode ser simbólico, é a sepultura, hoje sita no cemitério. Mas, como vimos, era habitual no neolítico sepultar os mortos debaixo da própria habitação, para assim se guardarem junto dos seus. Todavia, também a necrópole separada, da qual derivou o cemitério, era legal e ritualmente parte do território da comunidade, que erigia junto de si uma segunda povoação, o sítio dos seus mortos. Fossem sepultados na casa dos vivos ou postos à parte numa necrópole, estes permaneciam sempre sob a proteção da comunidade, a qual recebia em troca o seu auxílio.[35]

Tais usos e costumes eram desconhecidos dos caçadores e recoletores nómadas, que encaravam e entendiam a morte como um acto de violência. Os mortos, que eles consideravam assassinados, e decerto por uma força incógnita, deviam por isso ser temidos; eram capazes de más acções, contra as quais se recorria a práticas mágicas. Foi talvez em semelhante meio que se desenvolveu o uso de expor os mortos ou de cerimonialmente os levar para terreno desabitado, a fim de lhes facilitar a passagem e deles livrar os vivos. Neste caso, o além era a natureza selvagem que começava na orla da povoação resguardada. Estava «lá fora», onde os vivos não podiam habitar e onde se diluía qualquer noção de lugar, portanto, também o lugar dos mortos não podia ser determinado.[36]

Em contrapartida, a sociedade sedentária procurava garantir a sua continuidade através da inscrição simbólica dos mortos em contiguidade com os vivos.

Desenvolveu uma outra compreensão da natureza, à qual se acomodou através da agricultura. Como tirava o sustento da terra, viu no ciclo das estações uma alegoria que transferiu para a vida e a morte dos seres humanos. Assim, a comunidade sentia-se parte de uma ordem à qual também os antepassados pertenciam. Os povoamentos constituíram-se no meio dos campos como aqueles lugares sólidos e seguros em que as gerações viviam umas com as outras. Semelhante lei colonizadora e habitacional reflete-se ainda na criação de túmulos bem visíveis. Mas o túmulo é apenas *a imagem de um lugar firme*, porque os mortos não podem realmente ocupá-lo. A sua presença como lugar foi mais objeto de invenção do que de experiência. Na *Ilíada* diz-se dos cavalos de Aquiles que, tristes com a morte de Pátroclo sob a espada de Heitor, se recusam a regressar às naus e permanecem imóveis «tal como imóvel fica uma coluna sobre o túmulo de um homem morto, ou uma mulher».[37] É a estela que consolida o lugar, conferindo-lhe uma permanência e unicidade que inerentemente não possui. A configuração monumental é também uma estratégia para compensar a realidade deficiente deste lugar incerto. Os mortos ainda hoje precisam de semelhante lugar para «terem descanso». Por detrás deste modo de falar oculta-se a antiga noção de que, se assim não acontecer, eles hão-de vagabundear sem rumo ou, então, irão regressar como espectros (*revenants*, em francês) para ameaçar os vivos. Nada demonstra de modo mais claro a tese de que o túmulo é a imagem de um lugar, do que o funeral simbólico realizado pelos gregos num cenotáfio, quando o cadáver não era recuperado.[38]

Por isso, as antigas inscrições tumulares gregas evocam de modo insistente a realidade de um lugar fictício. Visto que o defunto não pode defender o seu lugar, é o vivo que deve garantir que ele não seja violado, admoestando o leitor [ou transeunte] a não profanar, danificar ou expropriar o túmulo. O sepulcro erige uma barreira que separa a vida e a morte e protege os vivos e os mortos uns dos outros. É igualmente o lugar em que a vida e a morte se encontram. O túmulo utiliza, pois, inscrições para se dirigir ao visitante (fig. 109) e a imagem com que ele o fita. Para que o túmulo se tornasse um «lugar da recordação» - como ressoa no termo grego *mnema* [tumba] - foi necessária uma mudança de significado, a passagem da pedra tumular anicónica, com a sua magia material, à estela com uma imagem do morto, tendo em vista, explicitamente, os que visitam a sepultura. Através da

Fig. 109. *Estela funerária*, séc. IV a.C.

imagem, o defunto convidava os vivos a ceder-lhe um lugar *na sua memória*, o que nos leva a pensar que, então, a noção de lugar fora já inteiramente sublimada.[39]

Mas o túmulo não é apenas um local de descanso, é ainda o lugar de uma ação: um lugar em que também *o tempo da morte* se pode reinventar. Enquanto instituição, a deposição no túmulo constitui uma representação e reiteração imaginal da morte. Após determinado prazo, que em certas culturas se pode situar meses ou até anos mais tarde, troca-se a *catástrofe* da morte pelo *controlo* da morte, quando uma comunidade restaura a ordem mediante uma ação ritual (fig. 110). Através desta cerimónia o defunto encontra o seu lugar no espaço social. Há sociedades arcaicas em que esta repetição da morte é um rito clássico de iniciação, um *rite de passage*, tal como em certas sociedades masculinas se repete cerimonialmente o nascimento através do ritual de aceitação e acolhimento. Em ambos os casos o *evento social* substitui o *acontecimento biológico*. O batismo cristão, com a sua inerente representação da morte do «homem velho», que deve «renascer», é ainda um eco destes ritos de iniciação.[40]

É por via da lei dos costumes que o enterro une o defunto aos que ficaram para trás. Na *Ilíada*, a alma de Pátroclo implora ao amigo Aquiles que lhe dê se-

pultura, porque, de outro modo, as almas dos mortos impedi-lo-iam de atravessar a porta do Hades.[41] Na *Odisseia* é a alma do timoneiro Elpenor que aparece a Ulisses e lhe roga: «Não me deixes sem ser chorado e sepultado, quando regressares a casa».[42] A cremação, o convívio no vinho e o banquete funerário, acompanhados de veementes lamentos e choro, proporcionam ao morto o seu direito à morte ritual, que lhe restitui a sua identidade e lhe serve de passaporte para o Hades. A antiga prática da incineração de oferendas, ou do sacrifício de sangue, sela a «troca simbólica» que une vivos e mortos como pertencentes ao mesmo grupo social.[43]

É importante distinguir as imagens dos mortos, que desempenhavam um papel ativo no ritual do enterro, das imagens que na sepultura só serviam para recordação, tal como a simbolizava também a própria sepultura, que é o que resta dos ritos funerários. As imagens preservavam os mortos para o futuro da sociedade a que pertenciam e, por esta razão, podem representar as pretensões legais da sua descendência viva. Não é por acaso que, em muitas culturas, os túmulos com nomes e imagens se reservavam aos poderosos, porque assim os seus descendentes exerciam direitos que tinham sido ameaçados pela morte. Por isso, as imagens na sepultura surgiram como *imagens públicas*. Mas, quanto mais privadas se tornaram, mais nelas a tristeza aparecia também em primeiro plano, tristeza como questão pessoal, e não tanto como assunto social. A tristeza e a recordação reconhecem a morte como um facto irreversível, e assim transformam também as respetivas imagens nos túmulos: representam o defunto apenas como foi em vida e, portanto, como persistiu na recordação.[44]

Num túmulo depara-se mais depressa com a ordem social de um grupo do que com as suas noções acerca da morte, embora estas tenham também uma origem social. O *direito ao túmulo* surge, repetidamente, como um privilégio especial que não se concedia a qualquer um. E, por vezes, isto funciona até para o *direito à morte*, se pensarmos na morte dispendiosa, de tipo «oficial». A seu tempo, a morte, que é associal por natureza, transformou-se num elemento da ordem social. Algo de semelhante ocorre com as imagens nos túmulos, que restituem a identidade social do defunto. Como se sabe, a morte há-de buscar-se sobretudo entre os vivos, que gostam tanto de a controlar. Também os mais racionalistas se apoderaram repetidamente da morte, a fim de racionalizá-la e normalizá-la. No

Fig. 110. *Preparação de morto (luothrophóroi)*, c460 a.C.

capítulo das *Leis* sobre este tema, Platão estabelece as convenções da razão pura que deveriam restringir o luxo e a pompa no culto dos mortos.[45]

Deparamos com ideias semelhantes na China, onde começa a abandonar-se na mesma época um culto funerário assaz oneroso, a fim de estabilizar a economia, enquanto esta no Egito ganhou impulso justamente graças a ele. Na China, Confúcio, douto e sensato, «oferecia sacrifícios aos antepassados como se estivessem presentes», sem no entanto reconhecer aos mortos qualquer forma de vida ou actividade; inclusive, aconselhava a «manter os espíritos afastados de si», como se refere no *Livro dos Ritos*. Nos túmulos haveria apenas que depositar objetos não-funcionais ou simbólicos, que ele próprio designou como «utensílios dos espíritos». Os sacrifícios humanos nas sepulturas surgiam a este sábio como cruéis e impiedosos. Considerava ainda perigosas as figuras antropomórficas que se enterravam no túmulo, porque podiam conduzir de novo os tradicionalistas aos sacrifícios humanos. *Yong*, o termo que designava tais figuras, torna desde logo evidente a confusão com um sacrifício vivo.[46] Na China, incluíam-se no túmulo imagens de servos, músicos e soldados, que restabelecem a ordem social terrestre no reino dos mortos. Das interpretações que se encontraram nos

textos pode inferir-se que, em certo sentido, elas tomavam o lugar de vítimas humanas, substituídas por um corpo aparente. Tal como os já mencionados «utensílios dos espíritos», eles apresentam-se como corpos simbólicos, o que atesta que estaremos na presença de típicas imagens.

Entre os achados do neolítico, encontram-se como imagens deixadas nos túmulos pequenos ídolos femininos, semelhantes aos que nos foram legados por muitas outras culturas. Nas Cíclades gregas, onde aparecem em grande número e densidade, elas não são de argila ou de barro, mas de mármore. Porém, dado o seu aspeto, em que dominam as características sexuais, sugerem a já bem conhecida noção de uma magia da fertilidade, que desempenhou um papel central no culto das forças vitais e autorizava no culto funerário a noção análoga de uma vida nova.[47] Apesar de se constatar a existência de exemplares com tamanho natural, só as figuras pequenas se colocavam nos sepulcros (fig. 111). No rígido cânone que define uma tipologia ecoa um sentido e uma obrigação ritual. De facto, muitos exemplares encontravam-se em lugares que se hão-de encarar como lugares de culto. Pelo contrário, os demais objetos funerários acusam vestígios de uso quotidiano.[48]

Os ídolos das Cíclades lembram as figuras votivas ou promessas que eram dedicadas à divindade no lugar dos sacrifícios, ou nos amuletos que dali se podiam levar para casa. Como se sabe, as promessas reproduzem uma imagem da divindade, que estava no centro do culto, ou personificam os próprios fiéis, que em tal lugar e através da sua própria imagem se consagram à divindade. Nos dois casos, a forma não era objeto de livre escolha porque aqui apenas contava a circunstância de que se concretizasse, de algum modo, uma profissão de fé. Entramos agora no âmbito da religião que já numa data tão remota como a dos próprios achados arqueológicos transformara o primitivo culto dos mortos.[49] O uso ulterior das mesmas imagens na sepultura indica o desejo de conceder aos defuntos um penhor que lhes assegurasse a proteção de uma divindade. O que durante a vida surgira como objeto votivo podia, no túmulo, transformar-se em amuleto. Na medida em que o alcance de tal culto não terminava na soleira do sepulcro, tais símbolos logravam estabelecer um elo entre a vida e a morte. Mas o significado destas imagens vai ainda mais longe. Além de os defuntos serem representados com os seus corpos perecíveis, na sepultura eram também repre-

Fig. 111. *Objetos do primeiro período cicládico, com ídolo*, Irakli, 2700-2500 a.C.

sentados nas imagens por um símbolo figurativo que expressava a sua fé no outro mundo; desponta aqui uma nova raiz da imagem. O que fora uma oferenda sacrificial do vivo prolongava-se simbolicamente na morte como suplemento e acrescento funerário.

No Egito, constatam-se idênticos acessórios tumulares já no período pré-dinástico, entre os quais estatuetas femininas de argila que convidam à comparação, mas também tipos invulgares, como figuras embrionárias em embarcações ou outras no corpo de animais sagrados, que podem interpretar-se como símbolos da ressurreição.[50] Continuamos a estar no âmbito da noção de amuleto, que já se patenteou nos ídolos das Cíclades. Na obscuridade das religiões mais antigas é difícil traçar as fronteiras entre o culto dos mortos e a veneração dos deuses. Só as imagens refletem esta metamorfose, que os textos omitem e silenciam. No túmulo, destinavam-se a acompanhar os defuntos para um outro horizonte.

6.5. EGITO: ABRIR A BOCA DA IMAGEM

Já no Império Antigo, o culto egípcio dos mortos suscitou um desenvolvimento específico da imagem funerária que, no entanto, permite tirar algumas conclusões gerais e amplas para o nosso tema. O pressuposto de tal evolução reside no

aparecimento da necrópole monumental, que incluía os túmulos dos membros da corte em torno da pirâmide do faraó. O túmulo, com as suas inscrições e imagens, era um lugar em que a ordem social deste mundo se perpetuava eternamente, e à qual o indivíduo permanecia ligado para lá da morte, sob o princípio da *Maàt*. Por isso, nas inscrições, os defuntos rogam que se proteja o seu túmulo e que lhes tragam oferendas, expressões visíveis da memória social. «Tendo partido da sua cidade», moravam agora numa cidade dos mortos, na qual tinham uma «casa» própria onde viviam sob a forma de imagens, nas quais a ideia da corporalização chegou a extremos inimagináveis.[51]

A partir do momento em que os egípcios da quarta dinastia conseguiram preservar quimicamente o cadáver, a múmia torna-se a imagem em que o corpo morto é transformado.[52] De certo modo, o corpo permanecia como que o receptáculo através do qual o defunto se afirmava e certificava. Mas quem era, então, o defunto? Continuava a viver numa espécie de «espírito» que se alimentava das ofertas que lhe eram feitas e se corporalizava através das imagens tumulares. O *Ka* era uma «força vital» pessoal nascida com o corpo correspondente, mas que lhe sobrevivia para além da morte. Só no Império Médio, quando o além deixou de estar reservado ao rei, é que a este *Ka* se acrescentou a alma-ave, a *Ba*, que voava para outro mundo, mas donde podia regressar ao túmulo.[53]

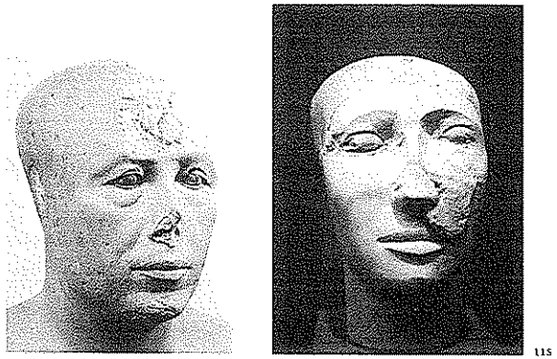
O significado da múmia dentro do recinto do túmulo só se deduz na câmara fúnebre selada, que se situa no fundo de um poço subterrâneo. Aqui o acesso só era permitido ao espírito do morto, que a múmia corporalizava. Após a sua preparação, a múmia oferecia a imagem de um corpo incorruptível que podia dialogar com o espírito do defunto através da máscara e por meio das figuras «falantes» sobre as faixas e ligaduras. Oculta desta maneira, a múmia estava apartada dos visitantes do sepulcro, não só materialmente, mas também de modo ideal. Requeria-se, portanto, uma segunda corporalização do *Ka*, para receber as oferendas dos vivos. Com este fim, na parte cimeira ou superficial do túmulo instalou-se a câmara das estátuas (*Serdab*), por trás da porta falsa perante a qual se depositavam as oferendas. No exterior desta câmara das estátuas, o defunto dirigia-se aos vivos por meio de inscrições e narrativas em imagens. Mas no interior, que a vista não podia alcançar, estava corporalizado em estátuas providas de nomes e títulos, como se tratasse de um bilhete de identidade. A porta falsa,

112 113

Fig. 112. *Defunto na soleira da sua câmara mortuária.*
Fig. 113. *Estátuas em madeira*, de túmulo do Antigo Império (Egito).

que simbolizava o limiar entre a vida e a morte, interrompia o contacto visual. Só em casos excecionais a figura do morto aparecia diante desta porta falsa (fig. 112), réplica de outra figura correspondente no interior, para mostrar que a sua morada era do outro lado.[54]

O aparecimento de estátuas funerárias é já elucidado pela topografia do túmulo privado do Império Antigo. O *Ka* do morto só poderia apresentar-se no âmbito supraterreno dos sacrifícios se aí conseguisse também corporificar-se em estátuas (e não apenas sob a terra, através da múmia). Esta corporalização era tão importante para a vida que se multiplicava, como se quisesse garantir que nunca se veria ameaçada. No momento da sua descoberta, algumas câmaras continham cerca de trinta estátuas deste tipo (fig. 113), que evidentemente representam a mesma pessoa, apesar de patentearem grandes diferenças de formato, de tipo (figura ambulante ou sentada), de material (pedra ou madeira) e até de grau da verdade fisionómica. Na quarta dinastia, a escultura funerária egípcia alcançou um grau de parecença e exatidão vital, que não só é único em comparação com outras culturas, mas que não seria de novo alcançado – nem tentado – no Egito. O imperativo da corporificação dos mortos desencadeou e favoreceu o impulso para se obter uma arte mais elevada da representação do corpo, a qual todavia se encontrava completamente orientada para a já referida função, não se destinando ao olhar de visitantes. O busto de tamanho natural do



114 115

Fig. 114. *Vizir Ankh-haf*, Gizé, c2580 a.C.
Fig. 115. *Uma das chamadas «cabeças de reserva»*, de túmulo em Gizé, Antigo Império (Egito).

vizir Ankh-haf (c. 2580 a.C.), uma obra-prima no seu género (fig. 114), é feito de pedra calcária recoberta por uma camada de estuque que foi pintada de vermelho, como vimos nas estátuas com crânios.[55]

Um naturalismo análogo caracteriza as «cabeças de reserva» de pedra, que se utilizaram durante um breve período, na mesma quarta dinastia (fig. 115). Só poderiam ter tido como função simbólica a de alargar o repertório de imagens à disposição do defunto para a sua corporalização.[56] Todavia, o impulso para uma maior ênfase na veracidade vital das imagens decaiu no Egito quando uma nova representação da morte passou a propagar o ideal de uma alma dos defuntos, que já não evocava a existência temporal na vida, antes expressava a semelhança com uma essência supratemporal. A ideia da sobrevivência no túmulo separou-se de uma noção do além, que se manifestou igualmente na transformação da imagem mortuária.

A concepção da imagem entre os egípcios patenteia-se, como em nenhum outro lugar, no acto de animação que se denomina «ritual de abertura da boca». No Egito, no período do Império Novo, o ritual consistia num total de setenta e cinco acções e encantações que se efetuavam sobre a múmia para que «a alma recordasse o que tinha esquecido», como se refere numa fórmula mágica do *Livro dos Mortos* (fig. 116). Mas o costume iniciou-se algures no Império Antigo como um *ritual de estátuas*, que rematava a fase meramente artesanal da criação.

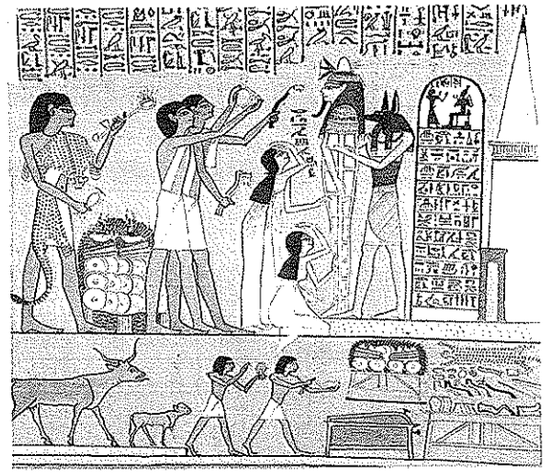


Fig. 116. *Livro dos Mortos do Antigo Egito, ritual da abertura da boca (frase 29).*

Entre a obra pronta e a sua exposição desenvolvia-se o ritual da animação, graças à qual a estátua podia entrar oficialmente em funções enquanto meio. Uma imagem não se tornava tal apenas mediante a sua produção técnica – exigia ainda um acto mágico, que a qualificava para a corporificação. Só mais tarde é que este ritual da estátua se transferiu para a múmia, a fim de, no além, assegurar a interação com a alma.[57] Esta sequência cronológica é da maior importância, porque, uma vez mais, confirma a analogia entre escultura e múmia.

Dois milénios e meio mais tarde, as múmias continuavam ainda a utilizar-se, mas através do «retrato de múmia» os egípcios adoptavam um elemento de outra cultura. O termo é desde logo enganador, pois não se trata de um retrato da múmia, mas antes de um retrato *na* múmia: um retrato sobre painel de madeira em estilo greco-romano atava-se à múmia no lugar anteriormente ocupado pela máscara facial (fig. 117).[58] Contudo, a máscara destinava-se ao corpo do morto, enquanto o retrato pintado numa moldura pressupõe a ausência do corpo, assim ocupando o seu lugar. Se os romanos não colocaram nos túmulos retratos sobre painel, cingindo-os antes à morada dos vivos, isto deveu-se à sua fragilidade em face das condições climatéricas (condicionante que, como se sabe, no Egito não

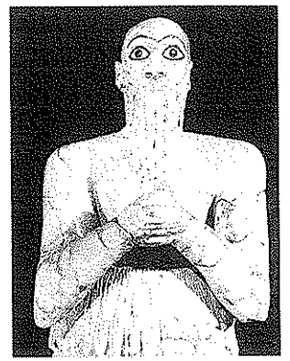
se verifica). Mas, de forma mais decisiva, a imagem comemorativa, independente do corpo, pertence a outra concepção imaginal, cujos fundamentos se estabeleceram na cultura grega (cf. p. 217, *infra*). Assim, a discrepância entre o retrato pintado sobre painel e a múmia está para além de uma mera incompatibilidade técnica, porque radica no hiato entre concepções profundamente distintas da imagem funerária.

6.6. AS IMAGENS FALANTES DO ORIENTE ANTIGO

Apesar de desenvolvido de modo muito específico no Egito, o ritual da abertura da boca das imagens era conhecido em todo o antigo Oriente. Neste ritual verifica-se a formalização de uma magia imaginal muito arcaica, gerida por reis-sacerdotes e restringida a imagens muito peculiares. Já nas primeiras dinastias que, no terceiro milénio, se estabeleceram entre os sumérios, o ritual fazia parte da cultura urbana pejada de imagens (contra as quais o judaísmo se sublevou mediante a sua própria renúncia às imagens). Neste contexto, deparamos com imagens que aparentemente nos afastam do nosso tema: as esculturas de deuses e governantes, testemunhas de uma sociedade e de uma época em que os sacerdotes e os reis rivalizavam entre si. Trata-se de imagens de mortos oficiais, porque o culto dos antepassados se transformou a partir do momento em que os governantes de uma comunidade foram divinizados.[59]

Os reis defuntos de Ur e da Babilónia não recebiam oferendas nos seus túmulos, mas diante das suas estátuas colocadas nos templos dos deuses. Isto significa que o culto dos mortos praticado pela comunidade se concentrava nas imagens (fig. 118). No entanto, com esta elucidação simplifica-se uma situação assaz contraditória. A estátua do rei só se terá instituído depois da estátua dos deuses e, como utilizava o mesmo meio, expressava a deificação do soberano morto. Na maioria dos casos estava também «consagrada» a uma divindade, de cuja aura se apropriava, ao mesmo tempo que o seu doador reconhecia o poder supremo dos deuses. Tais formas de compensação e equilíbrio são indício da dinâmica de uma sociedade que vivia entre compromissos. Todavia, aqui, não nos interessa evidenciar as estruturas sociais, mas sobretudo não perder de vista o elo fundamental que une imagem e morte, o qual se insinua e transparece em toda a racionalização.

117



118

Fig. 117. *Múmia com retrato romano para múmias*, arte Fayoum, Egito, época greco-romana.
Fig. 118. *Estatueta em oração*, Mesopotâmia, 2600 a.C.

A demarcação incerta entre as imagens de governantes vivos e as dos antepassados reais surge em virtude de alguns reis assegurarem o privilégio da imagem ainda em vida, doando e pondo a imagem votiva de si mesmos no templo da divindade. Com a morte, só o trato com a imagem se modifica, já que o culto dos mortos e as suas prescrições sacrificiais passam a referir-se a esta imagem, que persiste superficialmente inalterada. Ela era a corporização invariável de uma pessoa para além dos limites entre a vida e a morte. Só graças à sua vida mágica a imagem se qualificava, realmente, como meio dos mortos. No seu corpo sólido e firme exprimia uma contradição inaudita em face dos «espíritos» fugazes dos defuntos. Monumentalizada em pedra indestrutível, insiste no paradoxo de um corpo eterno que é, ao mesmo tempo, um corpo no sentido legal e político. As estruturas de dominação e autoridade desempenhavam aqui um papel, no sentido de um poder exercido sobre os vivos e em nome dos mortos.

A língua suméria possuía já um termo próprio para a imagem (*Alam*), prova de que os sumérios não se contentavam apenas com o boneco ou o «duplo», mas já refletiam sobre o meio em que uma pessoa se recorporalizava. Transferiam para a imagem não só os direitos de uma pessoa, mas também as obrigações que ela, enquanto viva, não poderia cumprir. O príncipe Gudea ordenou assim à sua imagem, que ela deveria falar à divindade em seu nome. Esta ordem encontra-se na inscrição presente na estátua sentada do monarca, de c. 2130 a.C., elaborada

com valiosa diorite (fig. 119). Como o mesmo texto atesta, a estátua destinava-se ao templo principal do deus Ningirsu em Girsu e ali deveria receber, para sempre, os dons sacrificiais do alimento e da bebida em prol de Gudea. Ao diálogo, que os vivos devem entabular com a imagem, corresponde especularmente o diálogo que a imagem tem com a divindade, pelo que ela se confirma como um meio entre dois mundos.[60]

Na antiga Mesopotâmia as imagens começaram, literalmente, a falar. Falavam com a ajuda das inscrições que cobriam a sua superfície. Nestes textos conversa-se e replica-se, publicam-se ordens e recordam-se ritualmente nomes e acontecimentos. Desde sempre, as imagens tinham falado e também com elas se falou. Mas agora recorrem à linguagem escrita, inventada para fixar o discurso falado. Utilizam o novo meio da escrita como instrução de uso para se explicarem a si mesmas. Neste mesmo momento as funções da imagem e da escrita separam-se: ainda que entre si permaneçam associadas, dividem competências. Nestas novas condições tornou-se essencial redefinir a imagem, enquanto meio antigo, de modo a conservar a sua antiga força mágica. Esta definição coube precisamente ao ritual da abertura da boca e dos olhos, cuja eficácia dependia da minuciosa observação das prescrições transmitidas. A institucionalização proporcionou a uma velha prática uma nova e oportuna vida.[61]

Os textos que nos informam a este respeito refletem as esperanças e as quimeras que sempre acompanharam a discussão sobre as imagens, onde depressa a esperança se perde nas suas próprias e demasiado compreensíveis contradições. Os textos sumérios e babilónicos antigos confirmam que as questões ontológicas sobre a essência da imagem jamais obtiveram resposta definitiva. Na antiga Babilónia pensava-se que apenas através do ritual da abertura da boca se poderiam libertar as imagens da mudez inerente à sua matéria morta. Com esta finalidade, rogava-se ao arquétipo «nascido no céu» para se apossar da imagem visível. Uma imagem, feita por mãos humanas, esperava este avivamento tal como um receptáculo aguarda o seu conteúdo. «Sem o ritual – diz-se numa antiga fonte – a imagem é incapaz de cheirar o aroma da oferenda». Um governante de Larsa, no Sul da Mesopotâmia, suplica a uma imagem votiva por ele paga: «Quando chegares ao templo, transforma-te num ser vivo».[62] Não se tratava aqui de um animismo sublimado, mas expressava-se a esperança de que as imagens ultrapassassem as fronteiras assinaladas para a vida humana. Elas não se reduziam a uma identidade mágica com a pessoa representada, antes abriam o mundo corpóreo a um horizonte de transcendência, de que elas eram os meios.

Fig. 119. *Príncipe Gudea*, Telos, 2130 a.C.

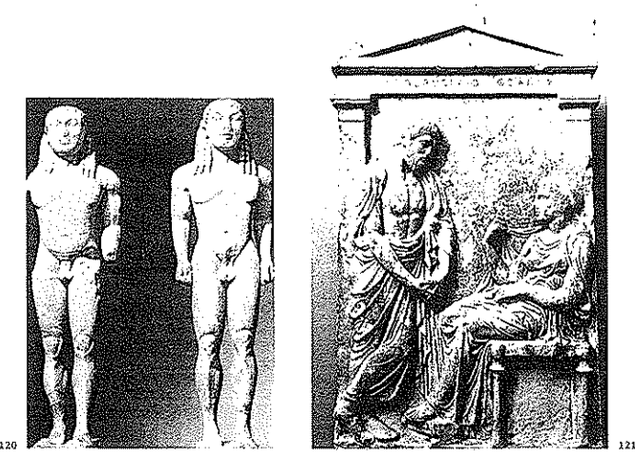
A práxis imaginal do antigo Oriente prosseguiu no culto funerário dos Hititas, cujos grandes reis eram deificados aquando da morte. Também este povo erigiu estátuas aos seus reis defuntos, nas quais estavam escritos os seus feitos com uma escrita particular. Os soberanos vivos permitiam que fossem celebrados em relevos e estelas que chegaram até nós, mas no culto dos mortos desenvolveu-se uma prática insólita, que se explica pelo costume de incinerar os mortos e a seguir honrá-los mediante prolongados ritos e ações sacrificiais.[63] No culto funerário, o rei, depois da sua incineração, continuava presente numa imagem que lhe facultava um corpo simbólico. A estátua sentada (*Ana Alam*) estava vistosamente revestida de ouro. «No sétimo dia, ela é levada num carro pelas carpideiras até uma tenda, onde ocupa o seu lugar num trono de ouro», para receber ofertas. «O copeiro dá de beber à imagem masculina». No duodécimo dia, o cortejo fúnebre abandona a «casa» do túmulo para participar no banquete sacrificial numa tenda específica. O ritual restitui ao defunto incinerado um duplo e um corpo substitutivo. Todavia, só permanece presente durante o decurso da cerimónia. Num diálogo confirma-se a ausência do morto, que já ocupou o seu lugar entre os deuses: «Em seguida, o sacerdote chama o defunto pelo seu nome:

Para onde foi ele? E os deuses, no meio dos quais ele se encontra, respondem: Foi para ali; para a mansão de cedro».[64]

6.7. «DUPLO» E IMAGEM NA CULTURA FUNERÁRIA GREGA

A cultura grega não nos legou uma perspectiva tão clara a este respeito, surgindo como uma exceção entre as culturas da Antiguidade – o que é tanto mais surpreendente porquanto nos deixou conceitos e concepções da imagem que ainda continuamos a empregar, como se tivessem validade geral. É de facto uma exceção, já que a sua escultura, tal como a sua escrita, só aparece tarde, depois de uma sociedade complexamente organizada ter racionalizado o significado das imagens funerárias. Apesar de tudo, os «séculos obscuros» que a antecederam, dos quais restou apenas a poesia homérica, constituem fértil campo de especulação. Os linguistas descobriram indícios de que no culto arcaico dos mortos se utilizaram símbolos anicónicos. Estas duas faces da cultura grega dificultam uma síntese geral e, no entanto, há que falar delas, antes de se mencionar a crítica da imagem por Platão.

O enterro dos heróis homéricos lança alguma luz sobre o modo como os gregos lidavam com o corpo dos defuntos. A incineração destruía o cadáver nas suas partes putrescíveis, para substituí-lo por uma imagem tendo em vista a recordação, na qual o corpo permanecia tão formoso como quando estava na sumptuosa mortalha (*prothésis*) (fig. 110). O defunto devia partir para poder permanecer vivo na memória social. Partia quando a *psiché* incorpórea se separava da comunidade dos vivos, após os seus «brancos ossos» terem sido enterrados e um monumento de pedra (*stèlè*) ter sido erguido sobre o seu túmulo (*tymbos*). Se a purificação do morto se atrasasse, os deuses tinham de manter o cadáver do herói firme e intacto (*empédos*) até que o defunto se tornasse invulnerável por meio da transformação ritual.[65] Nesta libertação do defunto sobrevive talvez uma reminiscência de práticas nómadas. Todavia, os correspondentes monumentos de pedra introduzem uma referência de lugar que a poesia épica interiorizará através da recordação dos mortos. A «bela morte» (*kalós thánatos*), como a designou Jean-Pierre Vernant, ocultava o verdadeiro rosto da morte e, assim, constitui um traço fundamental da cultura funerária grega.[66]



120 121

Fig. 120. *Cleobi e Bitone*, c580 a.C.
Fig. 121. *Estela funerária de Ctesileo e Teano*, c380 a.C.

A tristeza era uma forma de despedida do defunto cuja ausência só a memória poderia colmatar. Por isto, já nas primeiras imagens da arte funerária, predominam as cenas de lamentação perante o féretro ou diante do túmulo. A tristeza não é apenas uma imagem da morte, mas indica em tom saudoso o lugar que o defunto deixou vazio. Raramente o morto é evocado pela alma-ave, que os gregos foram buscar como imagem simbólica à ave *Ba* do Egito.[67] Também a pequena «psique», que por vezes está sentada como *eidolon* no túmulo, ou que dali sai voando, não mitiga a ausência que o corpo deixou. Como o contrário de um corpo, a psique só pode habitar outro mundo em que os corpos não têm lugar.

Na cultura funerária grega, os *kouroi* torneados eram colocados sobre os túmulos ou doavam-se no templo aos deuses. Tais estátuas idealizavam os representados e outorgavam-lhes uma imortalidade terrena na esfera pública do Estado. Estes corpos heroicizados destinavam-se a manifestar um ideal cívico que se estendia para lá de uma existência individual: o defunto é um modelo (*agathós anér*), que importa manter vivo na memória social. Assim, a imagem no túmulo reveste o morto com a beleza da vida que ele perdeu, mas que para sempre possui na memória imperecível. «Aqui a tristeza (*pothos*) converte-se em

fama (*kléos*)», como escreve Vernant. A morte pública, cantada como morte heróica, perpetua-se no monumento, como de modo tão comovedor expressa o relato de Cléobis e Bíton, os dois jovens filhos de uma sacerdotisa de Hera, que morreram honrosamente (fig. 120).[68] Em contrapartida, desde o século V a.C., nas estelas particulares com imagens a que os escultores davam as cores da vida (*cháris*), os mortos despediam-se dos vivos através de uma representação que só pode entender-se como metáfora (fig. 121). A partir do momento em que os vivos e os mortos partilham a mesma imagem no túmulo e se tornam indistintos quanto ao aspeto, subtraiu-se ao morto o direito a uma imagem que possa corporalizar o seu estatuto alterado.[69] A questão é a de saber se na Grécia as imagens alguma vez tiveram este estatuto.

Apenas os textos poderão revelar o rosto incógnito da cultura funerária grega. Estes referem-se a imagens comemorativas que corporizavam os mortos, ao emprestar-lhes um corpo sucedâneo. Na práxis ritual, a materialidade era mais importante do que a iconicidade, pelo que os monumentos de pedra anicónicos podiam perfeitamente desempenhar este papel. Para além da cultura imaginal histórica, deparamos aqui também com a imagem como corpo simbólico, embora seja lícita a interrogação se ainda é possível falar de imagem. Nesta situação, Vernant optou por falar de um «duplo», um sósia, que ele distingue da «imagem» em sentido estrito. Os gregos, escreve ele, foram além dos símbolos puros em que corporalizavam os ausentes «para criar a imagem em sentido estrito, ou seja, a imagem como um artifício que através da imitação sobre a forma de reproduções fictícias [*faux-semblant*] é capaz de reproduzir a aparência exterior das coisas». Quando inventaram a teoria da *mimésis*, completou-se «a evolução que vai da presentificação do invisível até à imitação da aparência». Eis por que Vernant deu às suas investigações a este respeito, o título «Do duplo à imagem».[70]

Mas Vernant aderiu a um conceito restritivo de imagem, ao levar demasiado a sério a definição de imagem proposta por Platão. Se encararmos a questão numa perspectiva antropológica, então apresentam-se-nos aqui duas práticas imaginais diferentes em que o «duplo» do culto funerário adquiriu um significado incomparavelmente maior do que a imagem mimética, a qual era tão-só um *meio da recordação*. O *meio da corporalização* é, em muitas culturas, um sentido primigénio da imagem, como mostra justamente a cultura egípcia: enquanto duplo do corpo, ela podia ser possuída por uma força vital invisível. Em virtude de ter surgido como substituto do corpo, podia ser também *anicónica*, embora este uso linguístico tenha a sua raiz no quadro conceptual da imagem, herdado de Platão.

Na história conceptual do *eidolon*, o próprio Vernant mostra-nos um caminho para a solução do problema. Se o *eidolon* era apenas uma coisa morta, que se deveria encher de vida, então a alma como *eidolon* era, por outro lado, somente «um sopro, um fumo, uma sombra» vital, que precisava de um corpo para ingressar na vida. O *eidolon* de Leónidas era um corpo substitutivo que os Espartanos utilizaram para sepultar o seu rei morto, cujo cadáver não haviam logrado recuperar.[71] O *eidolon* de Actéon, ao invés, era uma alma insegura e errante, que só poderia encontrar repouso quando fosse inserida numa imagem.[72] *Eidolon* significava, pois, quer um corpo imaginal à espera de uma alma, quer ainda uma alma que buscava um corpo em imagem. Pôde assim tornar-se alvo da censura de ser unicamente um *corpo fictício*. Em contrapartida, o conceito *kolossos* referia-se apenas ao mero artefacto. «O *kolossos* não é uma imagem: é um duplo, tal como o defunto é um duplo do vivente», afirma Vernant.[73] «Sem se parecer com ninguém, o antítipo (*l'équivalent*) existe para corporalizar alguém e ocupar o seu lugar no jogo da permuta social».[74]

Mas o trazer à presença pressupõe a noção de uma substância vital que se subtraiu ao cadáver, de uma «alma», sem a qual a corporalização não teria nenhum sentido. Na poesia de Homero, o termo *eidolon* designa em geral apenas a alma do defunto, que ao abandonar o corpo sobrevivia como uma imagem: tinha-se separado do corpo como uma sombra para levar no Hades uma vida própria. Aparentemente, Homero só conhece a alma dos defuntos e não possuía um conceito consistente de corpo e alma como substâncias vivas.[75] A imagem de sombra caracteriza apenas a lembrança de um corpo ausente, independentemente do grau de parecença. A alma-sombra de Pátroclo assemelhava-se a ele «na altura e nos lindos olhos e na voz; e era a mesma a roupa que vestia no corpo» quando em sonhos apareceu a Aquiles.[76] Ulisses apercebeu-se de um fantasma quando ao pretender abraçar a alma da sua mãe morta esta «se evolou como sombra ou sonho».[77]

O mito de Orfeu dramatiza esta ideia na narrativa da descida ao Hades [mundo inferior], mas ela só se comprova no final do século V a.C. Nesta época, Eurípides, em *Alcestes*,[78] alude igualmente a ele, como o faz a versão original do conhecido relevo de Orfeu, ao celebrar a superação mítica da morte (fig. 122). É aos poetas romanos Virgílio[79] e Ovídio[80] que se deve o desenlace negativo da história: Orfeu perde, pela segunda vez, a sua companheira Euridice, ao infringir a proibição de dirigir o seu olhar corporal para as sombras incorpóreas. No *Banquete*, Platão utiliza outra versão do texto, quando afirma que Orfeu trouxe do mundo subterrâneo apenas um fantasma (*phasma*) da sua mulher.[81] No relevo, os cônjuges tocam-se mutuamente com as mãos e Orfeu descobre o rosto de Euridice com o gesto da cerimónia nupcial. Mas Hermes, o acompanhante dos mortos, encontra-se por detrás, pronto a arrebatar-lhe a mulher dos braços. Assim, na união do casal, anuncia-se já uma despedida, que era o tema de numerosas estelas funerárias da época. Só a lira, ao lado de Orfeu, alude à coragem do mítico cantor para abrir a porta da morte com os seus cantos. Seja qual for a interpretação do relevo, ele insere-se no lamento grego junto da sepultura: abandono da esperança do regresso dos mortos, salvo na perspectiva utópica dos feitos de um herói mítico.[82]

Visto que a identidade social se perdeu com o corpo aquando da morte, a alma persistiu como um duplo [*doppelgänger*] descorporalizado. Platão converteu esta deficiência no seu exato contrário, ao declarar que, em sentido ontológico, só a alma é real; quanto ao corpo, por ser mortal, reduziu-o ao estado de simples sombra.[83] Para provar a sua tese, o filósofo serve-se dos cadáveres, que encara como *eidola*, designando-os, por isso, com o mesmo conceito que Homero possuía para as almas dos defuntos: eram ilusões da verdade, porque neles dominava o «vazio», o mesmo vazio que ele também denuncia nas estátuas «inanimadas» (*ápsychoi*) dos deuses.[84] Pela mesma razão, menosprezava a visibilidade, que relacionava com a ilusão que imperava no mundo sensível. Entre a percepção sensorial e o conhecimento da verdade cavava-se um abismo que já não podia ser colmatado por quaisquer artefactos e rituais.

Assim se compreende agora a viragem que ocorreu no pensamento grego perante a imagem. Criou-se uma distância em relação a toda a *imagem física*, que fundamentava a *reserva metafísica*, ou seja, a reserva em face de qualquer mate-

122

123

Fig. 122. *Orfeu*, séc. V a.C. Cópia.
Fig. 123. *Romano com toga e retratos de antepassados*, época de Augusto.

rialização sensível, em nome de uma verdade de natureza cognitiva. As imagens são agora medidas pelo seu efeito mimético, mas tornaram-se impotentes enquanto corpos de substituição. Na imagem faz-se agora apenas a experiência da ausência, à semelhança do que antes se fizera em relação ao corpo morto. Por isso, ela já não preenche nenhuma falha, tornando-se antes metáfora da própria morte. Assemelha-se demasiado à morte para conseguir transformá-la e corporizar a vida de qualquer pessoa. O horror a seu respeito ressoa numa famosa passagem do *Agamémnon* de Ésquilo, que descreve a ausência da bela Helena, raptada e levada para Tróia por Páris. O marido abandonado, Menelau, anseia e suspira tanto por ela que em Argos já não parece reinar ele, mas o fantasma dela. Odeia as belas estátuas (*kolossoi*), de cujas órbitas oculares Afrodite se ausentou, e é ainda atormentado pelas fúteis fantasias dos seus sonhos.[85] As órbitas vazias dos olhos mostram que já nenhuma vida habita na imagem. A isto temos de objetar que nunca na imagem existiu vida autêntica, exceto a que para ela foi transferida. Querer derivá-la da própria imagem foi apenas um mal-entendido do Iluminismo do passado. Mas a desilusão ontológica acerca da imagem introduz uma nova era. Porque está morta, a imagem já não pode corporalizar nenhuma vida no culto funerário.

No teatro ático o público é divertido por estátuas que, no palco, ganham pernas e, de repente, começam a falar. Todos sabiam que as imagens eram disso

incapazes e, por esta razão, de bom grado se riam a propósito das caricaturas da corporização. Só Dédalo, o escultor dos tempos míticos, terá outrora animado estátuas por meio de práticas mágicas, e assim foi necessário acorrentá-las para não fugirem, como ironicamente se relata no *Ménon* de Platão. Que Dédalo tivesse vertido mercúrio numa estátua de madeira de Afrodite a fim de a animar é para Aristóteles uma brincadeira, mas que ele cita no seu tratado sobre a alma com o propósito de criticar Demócrito;[86] segundo o Estagirita, não pode conceber-se deste modo a ação da alma no corpo, porque ela não tinha qualquer semelhança com as funções corpóreas.[87] A separação entre corpo e alma foi pensada de modo tão radical que a ideia da corporização da alma numa escultura perdeu todo o sentido.

6.8. CRÍTICA DA IMAGEM POR PLATÃO

A doutrina de Platão sobre a natureza ilusória da imagem, que encontrou ressonância na sua época, revela uma profunda mudança na experiência das imagens, já há muito iniciada na cultura grega e também refletida na práxis da imagem no culto funerário. As imagens no túmulo tinham-se transformado em metáforas, que despertavam nos vivos apenas a recordação dos seus defuntos. No entanto, a retrospetiva sobre a cultura imaginal mais antiga terá sido o motivo para sujeitar as imagens a uma censura que correspondia ao programa da ilustração racional. Mas a reprovação de que nelas havia apenas o vazio só teria sentido se houvesse outra concepção que atribuísse vida própria às imagens: precisamente a concepção que, mais tarde, se deveria denominar mágica e que se atribuía a sociedades «primitivas», sem nelas conseguir descortinar uma imagem simbólica do mundo.

Para o que nos interessa, a crítica da imagem por Platão foi ainda desencadeada pelo desejo de defender a memória viva contra as memórias artificiais, como são a escrita e a pintura. Só os seres vivos conseguem lembrar-se. As obras plásticas em si mesmas, porém, apenas duplicam a morte. No *Fedro*, a crítica da escrita tem evidentemente o sentido de libertar a palavra viva das letras mortas. A escrita é afim à pintura pelo facto de só poder imitar a vida: imita o discurso de seres vivos, tal como a pintura imita o seu corpo.[88] Em ambos os casos, as imitações

foram despojadas da vida verdadeira, já que «permanecem mudas», quando se lhes pergunta algo.[89] Para tornar plausível o seu argumento, Platão só fala de imagens que duplicam os corpos de vivos, não mencionando as imagens dos defuntos. De modo análogo, vai apenas buscar imagens à pintura, onde os corpos somente se simulam, omitindo os corpos imaginais tridimensionais, como as estátuas. Na «pintura da sombra» (*skiagraphia*; cf. p. 225, *infra*) criticava um meio imaginal contemporâneo para o comparar com o meio da escrita, ao qual se dirigia sobretudo a sua suspeita, razão pela qual a sua obra consta de diálogos fictícios que *não são* conversações, mas apenas *imitam* conversações. Na sua perspectiva, o meio técnico da escrita ameaçava o monopólio da vida, pelo que reconhecia somente como meio o corpo vivo. Só este podia desdobrar o verdadeiro discurso (*logos*), do qual a palavra escrita se distinguia como um «simulacro» (*eidolon*).[90]

Uma diferença similar entre o meio vivo e um meio técnico estabelece-se no *Crátilo* entre um ser vivo e a sua cópia. Neste ponto, Platão acusa o seu conhecimento do «duplo» (cf. p. 212ss., *supra*), mas, como era de esperar, prefere falar do «duplo» de um vivo.[91] Falta aqui a diferença crucial que é característica do «duplo» no culto dos mortos, onde estão sempre ausentes os corpos verdadeiros. Segundo Platão, uma imagem viva de Crátilo que em nada se distinguisse dele não seria uma imagem, mas um «segundo Crátilo». Deveria assemelhar-se a ele não só «na cor e na figura», mas também «no movimento, na alma e na razão». Porém, a corporização de Crátilo não pode repetir-se uma segunda vez, porque Crátilo possui apenas um corpo em que a sua alma se pode articular. No *Sofista*, Platão opõe-se a toda a tentativa de confundir a diferença indubitável entre imagem e realidade, como faziam os sofistas com a «arte fantasmagórica» dos seus discursos.[92] O engano destes consistia em confundir essência e aparência e em apresentar as ciladas da percepção constituídas por sombras e espelhos com o desígnio de pôr em dúvida também o conhecimento verdadeiro. A polémica com os sofistas ateou-se em torno do engano dos sentidos nas imagens da ilusão.

As imagens dos mortos entram em jogo de modo inesperado na conversação que Sócrates, pouco antes da sua morte, teve com o jovem Teeteto sobre a recordação. A obra literária de Platão apresenta-se desta vez como um exercício da memória, porque o diálogo socrático, numa versão escrita, só seria lido após a morte de Sócrates. No centro do discurso está a actividade da memória apresen-

tada como «imitação (*mimesis*) interna». Se o próprio Teeteto constituiu o seu pretexto e ocasião, isto deve-se ao facto de ele se assemelhar tanto a Sócrates que este, ao vê-lo, se espanta por deparar com o «seu próprio rosto».[93] Assim, se Teeteto se tornasse a imagem viva de Sócrates após a morte deste, só poderia ser como uma imagem da recordação, já que o efeito da semelhança dependia de ainda haver alguém que se lembrava do autêntico Sócrates. Só se a imagem de Sócrates se tivesse impresso na cera branda das suas almas[94] é que as pessoas seriam capazes de reconhecer Sócrates nessa imagem de que são portadoras. Teeteto encarnava uma memória viva de Sócrates, sempre que aqueles que haviam conhecido o filósofo o vissem. Naturalmente, ele era ainda portador desta lembrança, já que fora discípulo de Sócrates.

Mas Teeteto era um ser mortal, cuja memória se extinguiria com a sua própria morte. No enquadramento do diálogo, dois amigos conversam sobre o facto de que ele sofre de disenteria, pelo que já não tem muito tempo para viver. Assim, essa recordação viva era apenas um «adiamento da morte».[95] Também as imagens tumulares de pedra perdem o seu significado, quando toda a lembrança pessoal do representado tiver fenecido. Platão poderia, por contraste, aduzir a sua teoria da alma eterna, que ele deixara livre do ciclo das coisas e seres perecíveis, ou seja, da contaminação com substâncias corpóreas, nas quais já se encontrava o veneno da morte. Embora a alma só conseguisse lembrar-se num corpo vivo, ela tinha uma natureza muito diferente.[96]

Platão expressa-se como o representante de uma cultura que, no culto funerário, exclui toda a presença dos mortos exceto a da recordação. O grau de semelhança, proporcionado pelas imagens tumulares e pelos retratos, tinha pouco influxo sobre a memória, porque esta poderia também ser desencadeada por um simples objeto que tivesse pertencido ao defunto.[97] Platão não se contenta, pois, com a distinção entre imagem e vida, separando ainda imagens mentais e físicas. A sua teoria da percepção pode resumir-se nesta proposição: a recordação é a única percepção que se pode ter perante a imagem física de um homem.[98]

A doutrina platónica das imagens surgiu no contexto de uma cultura histórica em que a questão sobre a imagem e a morte já não estava em primeiro plano. Platão eclipsou um sentido originário da imagem, que se perdeu para os seus sucessores e herdeiros filosóficos. À desvalorização das imagens físicas, que ele

classificava entre as «aparências», correspondia, no outro extremo da escala, a revalorização antitética dos «arquétipos» vivos [Ideias], que possuíam o «ser» absoluto para além do mundo material. As cópias «impuras» duplicavam a aparência do mundo dos sentidos, enquanto os «arquétipos» puros se tornavam, por abstração, *modelos* imateriais e imóveis. Por outras palavras, nesta visão teórica do mundo, contrapunham-se, por um lado, imagens que se limitavam à aparência da aparência (como cópias do mundo empírico) e, por outro, Ideias, que são mais do que imagens, porque nada copiam. A rutura entre o mundo corporal e o mundo das Ideias não deixou quaisquer imagens que pudessem ser integradas no culto dos mortos e no ritual da recorporização, sem o qual não podemos compreender o «duplo» antigo. Não é que a «alma» e a sua imagem corpórea tenham sido uma só e mesma coisa, mas a corporalização pertence à *imagem plástica do mundo*, que antecedeu a *imagem teórica do mundo*. Nas culturas da Indonésia, as figuras chamadas *Tautau*, que repousam junto do cadáver durante os intermináveis rituais fúnebres, estão associadas ao conceito de uma «alma visível».[99] Também um corpo morto podia ser preparado de modo a transformar-se numa nova *imagem*, apropriada como receptáculo da corporização. Naturalmente, uma tal imagem não está ligada à semelhança fisionómica, mas deve ser produzida «segundo as regras».

6.9. MITOS DA CRIAÇÃO E PROIBIÇÃO JUDAICA DAS IMAGENS

Os grandes mitos da criação abrem interessantes perspectivas para a matéria em apreciação e para a história da imagem. A «interpretação tecnomórfica do mundo», como lhe chamou Ernst Topitsch, insiste na relação com a «antiquíssima ideia de que o mundo, ou o primeiro homem, foi *formado* ou *modelado* por um ser divino». Em tais mitos, o processo criativo descreve-se como o trabalho de um modelador de figuras, que utiliza um material maleável, como a argila. Esta cosmogonia baseia-se na analogia com a «esfera da vida artístico-artesanal», que é regida pela intenção do criador de uma obra.[100] A Bíblia segue tal concepção no *Génesis*,[101] onde descreve que, no princípio, Deus formou (*éplasen*, na versão dos Setenta) Adão, o primeiro homem, «a partir do pó da terra» e, em seguida, lhe insuflou o alento da vida.

Em tais descrições é possível descortinar antigas técnicas de modelação de figuras e rituais de animação. Isto mesmo não passou despercebido ao judaísmo que viu necessariamente aqui um plágio feito ao Deus criador, e assim se compreende que proibisse estritamente tais imagens no segundo mandamento do decálogo.[102] Ninguém deveria atrever-se a obrigar Deus a animar artefactos de feitura humana, mas sem esta animação a única coisa que se tinha era um objeto morto. Noutras culturas, pelo contrário, pretendeu-se ver no criador humano de figuras um sagaz aprendiz do modelador divino dos homens. Deste modo, a animação podia confiar-se tranquilamente a uma divindade detentora do poder sobre a vida e a morte. Na imagem funerária, a analogia da criação tinha o sentido de uma segunda criação ou de uma recorporização. Se a alma tinha abandonado o seu antigo corpo, o escultor proporcionava-lhe um corpo novo, do qual ela devia tomar posse.

A corporização «impura» levou algumas religiões a adotar a proibição de imagens, interdito de difícil explicação não fosse a suspeita de que a imagem tem algo de corporal. O facto de os judeus se negarem a ver o seu Deus em imagem significava que, por ele ser incorpóreo, também não queriam proporcionar-lhe nenhum corpo. Respeitosamente, recusaram-se a dar-lhe um nome ou a dirigir-se-lhe em voz alta. O deus Amun (*Ammon*) fôra introduzido na Terra Santa como o deus oculto, «cujo ser é desconhecido e do qual não há imagens feitas por artistas», como se lê numa inscrição do final do segundo milénio a.C.[103] Na renúncia à imagem e ao nome próprio radica a concepção de um Deus universal, insusceptível de ser captado em imagens, ao contrário dos numerosos deuses locais das culturas vizinhas. A sua particularidade exigia a renúncia a todo o tipo de imagem, porque todas as imagens se parecem entre si no facto de se assemelharem a corpos. Por conseguinte, a proibição judaica das imagens dirigia-se também contra o acto da corporização, no qual se confirmava a eficácia das imagens dos mortos noutras culturas: estas eram falsificações dos corpos que Deus dera aos seres humanos.

Também Platão conheceu o modelo «tecnomórfico» do mundo e, inclusive, descreve no *Timeu*[104] o criador do mundo como «modelador», empenhado num processo de animação deveras complexo de que resulta a união da alma imortal com um corpo para ela criado. Mas ele sujeita este modelo a uma revisão de fundo, que virou do avesso também o conceito de imagem. Tal revisão consiste na separação categórica entre o *projeto* e a *obra*, que se concebem de acordo com o esquema da imagem originária e da cópia. O escultor transfere para a matéria uma «ideia» invisível, que precede a obra como imagem intelectual no espírito do seu criador. Reduz-se assim cada imagem corpórea à materialização de uma imagem modelar, ou arquetípica, que existiria independentemente e para além da obra. Esta noção opera uma inversão total da concepção de imagem, porque doravante esta última converte-se numa realidade espiritual. Em boa verdade, a Ideia (*idea*) de Platão não se refere à arte, contudo viria a gozar de uma longa sobrevivência na futura revalorização e conversão das imagens em arte.[105]

6.10. *POMPE FUNÈBRE* NA ROMA ANTIGA

No antigo culto funerário, as imagens dos mortos ocupam o lugar que os corpos tinham desertado, a fim de restabelecer a comunicação interrompida entre vivos e mortos. Como recorporização dos defuntos no meio dos vivos, as imagens apresentam uma espécie de certeza simbólica neste domínio do incerto, que é a experiência da morte. Para atestar o seu lugar na comunidade, tais imagens devem possuir um corpo e não designar apenas um corpo ausente. A sua presença física reclamava outra presença, a presença dos mortos, no ritual de uma comunidade. Foi esta relação corpórea palpável que a concepção racional grega de imagem dissolveu. Quando se declarou o mundo sensível como aparência, subtraiu-se às imagens a função da corporização. Às esculturas, que os artistas colocavam nos túmulos, já não se exigia nenhuma *presença real*, se por isto se entender a simbiose com a alma imortal. Para o seu lugar entrou a lembrança, que constitui a derradeira certificação da ausência dos mortos. *A imagem, que o espectador já traz dentro de si, emancipou-se do corpo figurado.*

Mas a prática imaginal dos gregos não prosseguiu no culto funerário romano. Já no século II a.C. os gregos que se encontravam em Roma ficavam espantados com as cerimónias fúnebres públicas com que ali depararam. Assim aconteceu a Políbio, que descreve as exéquias solenes em que o distinto defunto era acompanhado pelas máscaras dos seus antepassados até ao lugar da cerimónia pública de despedida.[106] Na tribuna dos oradores no foro, o morto, «quase sem-

pre de pé, para que todos pudessem vê-lo» recebia a *laudatio* [encómio] pela sua vida e pelas suas obras. Aparecia rodeado dos seus antepassados, que estavam presentes em imagem (fig. 123). «A imagem (*eikón*) é uma máscara (*prosópon*) que reproduz a constituição do rosto e os seus gestos com uma assombrosa fidelidade».[107] Habitualmente, as máscaras guardavam-se em cofres de madeira na casa da família, até à próxima ocasião em que voltassem a entrar em funções. Depois, no cortejo fúnebre, elas «colocavam-se em pessoas que tivessem a máxima parecença possível em altura e figura com os defuntos». A oração fúnebre, que imortalizava os méritos do falecido, dirigia-se nesta ocasião também aos antepassados, pelo que também eles estavam de novo presentes, em imagem e voz.

As imagens funerárias em Roma eram exclusivamente as «imagens dos antepassados», *imagines maiorum*, como lhes chama Salústio, o primeiro a fazer uso desta expressão. A herança de imagens constitui um privilégio da classe aristocrática, contra o qual Mário reage ao concorrer para o consulado no ano 107 a.C. Deveria alguém permanecer insignificante, só por não poder ostentar imagens? Como cronista, Salústio rapidamente acrescenta que os retratos em cera não teriam efeito algum, se os feitos do defunto não fossem recordados em palavras e na escrita.[108] Mas Plínio recorda com nostalgia os tempos antigos em que as máscaras de cera, prerrogativa exclusiva das grandes famílias no culto funerário, eram o testemunho da genuína tradição romana (fig. 124).[109] As máscaras, com que os atores representam os mortos (de quem, por vezes, eram descendentes), não só são legitimadas pelo grau de parecença, mas constituem um meio antiquíssimo de corporização (cf. p. 145ss., *supra*), e Roma deu-lhes uma expressão particular, ao transformar as danças de máscaras, que conhecemos de outras culturas, num espectáculo político e cívico, que tem o sentido notório de manter e/ou restabelecer a presença do defunto na vida pública. Se, nas chamadas culturas «primitivas», a comunidade dos antepassados constituía um *além institucional* no qual o defunto pedia humildemente para ser admitido, em Roma, numa variante deveras significativa, a comunidade dos antepassados das famílias privilegiadas ostentava de forma tão importuna os seus direitos de exceção na vida estatal que a cerimónia acabou por ter de ser proibida por razões políticas.

Fig. 124. *Máscara de cera de Cuma*, séc. I a.C.

Suetónio descreve o funeral do imperador Vespasiano (79 d.C.), no qual a ostensão da família ancestral se transferira já para a homenagem ao simples imperador.[110] Ao mencionar o «ator principal» (*archimimus*), que aparece com a máscara do morto, clarifica-se a conexão existente entre o espectáculo teatral e o culto funerário. Aliás o nosso relator designa a máscara pelo muito debatido termo de *persona*. Mas a analogia com o teatro vai ainda mais longe. O ator que representa o imperador morto – assim nos é dito – «imitava-o nas palavras e nos actos» (*imitans*). De facto, os atores deste período aprendiam a imitar ao vivo os romanos proeminentes para os representarem nas exéquias, como Diodoro observou na sua história universal.[111] A variante romana do culto dos mortos consiste em encenar uma presença política e civil, como se o defunto participasse ainda na vida pública. Representação e corporização coincidem aqui, graças ao portador da máscara. A imagem que aparece em nome do morto continua ainda a ser o antigo «duplo», como se a revolução platónica jamais tivesse ocorrido.

Mas o culto funerário privado em Roma realizava-se naturalmente nos túmulos, onde a família fazia ofertas aos seus mortos. No que respeita aos signos imaginais, os que se encontram nas pedras tumulares são mais arcaicos do que os que se encontram nas estelas gregas, todavia muito mais antigas. O culto dos antepassados permaneceu como o único elo que ainda ligava duradoiramente os mortos aos vivos. Eram os parentes de consanguinidade que se preocupavam

Fig. 125. Barend van Orley, *Juízo Final*, 1530. Painel central.

com a identidade dos seus defuntos. Desde que a religião de Estado penetrou inteiramente na vida social da comunidade, decaiu a importância do além para o culto dos mortos, já que este se deslocou para o céu dos deuses olímpicos, onde a morte era desconhecida, situada à mesma distância que a sua contra-imagem, o «mundo inferior», onde os mortos vagueavam como «sombras» anónimas. A religião olímpica foi uma abstração magnífica, quando se separou da religião ligada à terra das potências ctónicas [telúricas], que regiam a morte e a fertilidade. Por conseguinte, ao Olimpo estavam subordinados apenas os vivos, porque o seu poder já não chegava ao obscuro Hades, cujo senhor era preferível não mencionar pelo nome.[112]

O cristianismo apurou um além bipartido, através da sua topografia do céu e do inferno, dois lugares de terrífica diferença onde vivem os mortos, cujas almas se reuniram novamente ao corpo. O significado da morte individual foi agora diferido para o Juízo Final. A verdadeira ameaça não era a morte, mas a «segunda morte» através da condenação dos defuntos. Por isso, as paredes das igrejas cristãs encheram-se de visões pintadas do além, em que os mortos aparecem já sob a imagem de futuros bem-aventurados ou de condenados (fig. 125). Eram

uma muda advertência aos vivos para assegurar a incerta salvação das almas dos mortos por meio de incessantes orações e ofertas.[113] O desaparecimento desta iconografia eclesiástica do além – interrompida pelo processo de secularização – arrasta consigo todas as formas de representação do além, passando o seu lugar a ser ocupado por vistas de cemitérios, jazigos e imagens dos dias de Novembro.[114] Os ideais são instrumentalizados pelo Estado para a sua própria duração secular, para a qual a morte individual já não conta. As utopias cristãs do além depressa foram transpostas para as utopias sociais modernas, que só oferecem imortalidade à sociedade.

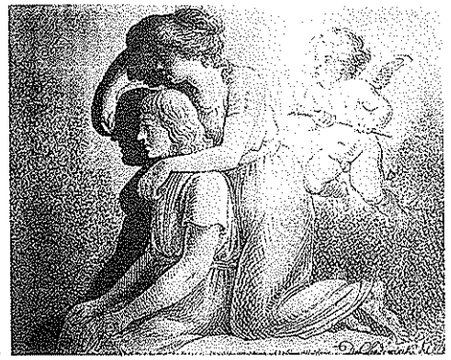
6.11. DESENHO E PINTURA DA SOMBRA NA ANTIGUIDADE

Na lenda grega da origem da pintura, fala-se de uma despedida que terá sido o motivo para preservar um corpo através da imagem da sombra [projetada sobre uma parede]. Os escritores romanos Plínio e Quintiliano concordam que foi no esboço de uma sombra que, pela primeira vez, se desenhou a imagem de um ser humano. O filósofo Atenágoras refere que o original ainda se podia ver no século II d.C., em Corinto. Relata igualmente a história da donzela coríntia que desenhou a sombra do seu amado, enquanto este dormia, antes da sua partida [para a guerra] (fig. 126). Depois, o pai da donzela, que era oleiro, moldou a imagem em argila, que viria a cozer no seu forno. Plínio complicou a lenda ao narrá-la noutro lugar e relacioná-la com a escultura.[115] Na literatura antiga não se menciona o nexo entre a silhueta em sombra e a morte, mas a visão de uma sombra sem corpo não poderia deixar de remeter para a morte. A partir do momento em que os gregos se concentraram na simples sombra, já se encontravam sob o encanto de uma metáfora que aludia aos mortos. Pois estes viviam no Hades, como sombras ou imagens imateriais, que recordavam os seus corpos perdidos (cf. p. 213, *supra*). Luciano, com a sua característica ironia, coloriu esta velha noção quando escreveu a «verdadeira história» da Ilha dos Bem-aventurados, na qual «as almas nuas possuem a semelhança do corpo. Se ninguém lhes tocasse, poderia dizer-se que se viam corpos. Mas, de facto, são sombras erectas, mas não pretas».[116]

Com toda a evidência, durante muito tempo os gregos retraíram-se de trabalhar na pintura dos vivos com o sombreado. Foi necessário aguardar pela «pin-

tura da sombra» (*skiagraphia*, como se designaria esta revolução na arte bidimensional), para romper com esse tabu, isto na geração de Sócrates (fig. 127). Até então, as figuras perfiladas negras – mais tarde coloridas –, na antiga pintura grega, assemelhavam-se tanto a silhuetas que poderão ter ocasionado a lenda coríntia acerca da origem da pintura, o que só foi possível numa época em que o simples contorno da figura humana era tido por arcaico. É o tipo de argumento que se encontra nas teorias da arte que apresentam a sua evolução numa perspectiva de progresso tecnológico. A chamada «pintura da sombra», porém, é algo de bem diferente, já que é uma pintura ilusionista que almeja a simulação (*mimesis*) da vida, e esta é a razão por que Platão, enfurecido, atribui tal produção da aparência à mentalidade dos Sofistas (cf. p. 216ss., *supra*). Em vez de separar as sombras do corpo, os pintores visavam simular as sombras no corpo, assemelhando-se assim ilusoriamente os corpos pintados a um corpo vivo. Mas o procedimento era parte de um projeto mais vasto. As sombras do corpo só teriam sentido se alguém separasse a figura da superfície plana em que se escreviam, para as fazer num espaço físico refletindo o espaço em que os corpos reais vivem. A invenção do quadro (*pinax*) foi porventura a consequência final do abandono da superfície plana e, mais claramente do que o mural fixo num determinado lugar, terá sido o reconhecimento e o primeiro passo no sentido da pintura como espelho.[117]

Plutarco louva Apolodoro «como o primeiro que descobriu a gradação nas cores e a técnica do sombreado (*apochrósis skiás*). Nas suas obras encontra-se a inscrição: «é mais fácil censurar do que imitar».[118] A censura poderia provir do facto de numa pintura da vida as sombras parecerem trazer a contraditória morte. Que a sombra de uma figura nunca deveria incidir noutra figura terá sido, decerto, mais do que uma mera receita de «atelier». Os lexicógrafos dizem que Apolodoro já não era chamado um cenógrafo (*skenógraphos*), mas um pintor da sombra (*skiágraphos*).[119] O cenógrafo Agatharcos gabava-se perante Zêuxis, pintor da sombra, de pintar mais depressa os seus cenários, ao que o segundo replicou que as suas pinturas duravam mais tempo. A pintura da sombra poderá ter recebido o seu impulso da cena teatral, quando nela quis introduzir um mundo de ilusão pintado. Quanto mais as imagens se desmascaravam como aparência [das coisas], tanto mais ficção deviam elas suscitar. O palco, onde muitas



126

127

Fig. 126. Daniel Chodowiecki, *A invenção da pintura*, 1787.
Fig. 127. *Rapto de Prosérpina por Plutão* (pormenor), séc. IV a.C.

mortes tiveram lugar, constituía um terceiro mundo entre a vida e a morte, um mundo em que os mortos não tinham de regressar à vida, porque eram representados como vivos.[120] Podemos apenas especular sobre as intromissões do teatro nas artes pictóricas. Em Platão ouve-se um distante murmúrio quando, em nome da verdade, ele protesta contra a expansão da aparência (*mimesis*).[121]

Ao pretender traçar a fronteira entre silhueta e pintura da sombra, é difícil não cair numa certa confusão. Na literatura antiga que trata das questões artísticas falta uma definição de silhueta, pela simples razão de que esta nunca foi um problema da arte; além disso, a sombra que se separou do corpo vivo tornou-se, desde Homero, um paradigma para a imagem e a morte. No mundo empírico a experiência que se pode fazer de uma sombra sem corpo, passa por desenhar o seu contorno. Por outro lado, um grego ao sol poderia captar a sua sombra como premonição da existência nublosa e opaca no mundo inferior, quando ele já não seria capaz de lançar uma sombra, mas tornar-se-ia numa sombra (cf. p. 213, *supra*). Pelo contrário, a chamada «pintura da sombra» era uma ilusão de vida, como hoje se diz da animação a três dimensões. Nesta pintura ilusionista, as sombras já não remetem para a problemática da «imagem e morte», mas levam a cabo a simulação da vida corporal. Por conseguinte, foram utilizadas também na representação dos defuntos, que se representavam tal como lembrados em vida (fig. 128). De qualquer modo, toda a arte evoluída anseia por uma unificação

Fig. 128. *Estela funerária do Grande Túmulo*, Vergina (Macedónia), séc. IV a.C.

linguística e gramatical: não pode infringir as suas próprias regras, sem pôr em risco a unidade do mundo de aparência que ela duplica. Embora o tema «imagem e morte» pudesse agora classificar-se no género do retrato, o que dele conhecemos na pintura grega provém apenas de textos e de imagens encontradas junto das múmias (cf. p. 208ss., *supra*). Quanto mais exatamente um retrato fixava a idade real do modelo, tanto mais depressa ele mergulhava na irreversibilidade da época vital representada. Quando a morte chegava, o retrato tornava-se numa imagem de recordação mas, ao mesmo tempo, funcionava como duplo da sombra, que igualmente desprovida de corpo e intangível vivia no reino inferior.

6.12. EPÍLOGO: A FOTOGRAFIA

Na modernidade, a discussão sobre imagem e morte ateou-se de novo com a fotografia, na qual a antiga silhueta encontrou um sucessor: ela reproduz um corpo vivo, mas fixa-o como índice, tal como acontecia com a silhueta. Também aqui a luz dirige o processo, mas a mão que desenha foi substituída pela câmara. À semelhança do que acontecia na Antiguidade com a sombra do corpo projeta-

da na parede, a impressão da luz na película fixa o vestígio de um corpo que gera a sua própria cópia, ao colocar-se diante da câmara. A imagem fotográfica não é uma *descoberta*, mas um *objeto dado* [*Fundsache, objet trouvé*], que, graças à luz, capta um corpo com aquela verdade que só a técnica permite. Onde a técnica não se pode enganar, também o seu resultado não será um erro. Repete-se assim a sequência temporal da silhueta e da pintura ilusionista, mas no sentido inverso. No ponto culminante de uma pintura ilusionista que durou séculos, a simples impressão do corpo por meio da luz surge na modernidade como uma fuga à ilusão. A fotografia propicia, pois, um apropriado epílogo para o presente estudo.

William Henry Fox Talbot, o inventor inglês da fotografia, começou por efetuar experiências com fotogramas em que criava, por assim dizer, decalques de formas que colocava sobre o papel. Mas demorou algum tempo a conseguir fixar «as belas imagens de sombras», pelas quais lhe agradecia a sua cunhada em 1834, para que não desaparecessem sob o efeito da luz, como sucede com as sombras verdadeiras. Em 1835 notou que, se usasse papel transparente «durante o processo fotogénico ou esquiagráfico, um desenho possibilitava a obtenção de um segundo desenho, em que luzes e sombras se tinham invertido». Nesta inversão antecipou-se a dupla articulação entre negativo e positivo característica da fotografia, que reflete a relação natural entre luz e sombra. Quatro anos mais tarde, perante a Royal Society, Talbot enaltece «o sortilégio da nossa magia natural», com que «a coisa mais perecível de todas, uma sombra, símbolo de tudo o que é efémero», se transforma numa imagem duradoira. O negativo mais antigo, criado por ele em 1835, media apenas 1,6 x 1,6 cm. Talbot, porém, não chamou à sua invenção esquiagrafia, mas *sun pictures* ou *words of light*, porque, tal como a escrita, fixa o passado para sempre.[122]

A moderna forma de arcaísmo revelava-se no exorcismo e no esconjuro da morte, esperados da imagem do homem, e que todavia conduziram a uma nova experiência da morte na imagem. Quando os movimentos ficavam congelados com o disparo da câmara, a pessoa fotografada passava a assemelhar-se a um morto vivo (fig. 129). A nova imagem, que de modo tão enfático comprovava a vida, na realidade produziu uma sombra. Deixa de ser possível abandonar a sua própria imagem: esta retira do corpo precisamente a vida que ela esboça e regista. Cada movimento corporal é, por assim dizer, um acto de linguagem que na

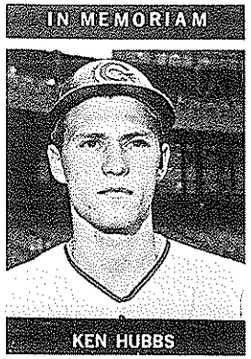


Fig. 129. *Pagela em memória de Ken Hubbs*, jogador de basebol falecido em 1964.

imagem fixa persiste tão-só como recordação. A partir do instante em que um corpo é fotografado começa a amarelecer no papel fotográfico. Também a questão do ser, perante este meio que assiste à perda do corpo com o decurso do tempo, se coloca com renovado vigor. A ausência, uma condição originária da imagem, aumenta na medida em que nos impõe uma pura presença. O pêndulo oscila assim para o extremo oposto (fig. 130).

Toda a imagem cai na ratoeira do tempo, neste caso, arrastada pelo momento de exposição. A morte é decerto diferente, porque barra a possibilidade de fazer novas imagens ao vivo. Todavia, se estamos vivos, morremos no instante em que somos fotografados, já que o dedo aciona o botão de disparo só uma vez. Roland Barthes referia-se a isto ao afirmar, na *Câmara Clara*, que na fotografia alguém «se tornou imagem plena, ou seja, a morte em pessoa». A fotografia da sua mãe, que ele contempla, bem pode provir de uma época em que ainda não a tinha conhecido e, no entanto, o escritor animava-a com uma vida secreta, que só a recordação pode insuflar.[123]

Desde o início, a modernidade quis libertar-se da morte que estava à espreita sob esta máscara da vida, mas não conseguiu esquivar-se a este sinal e índice da morte. Multiplicou a fotografia em papel para que, por meio do livro, chegasse a muitas mãos, e todavia todas as cópias eram sempre reproduções de um só negativo, por trás do qual se encontrava um único corpo mortal. As imagens rápi-

130

131

Fig. 130. Rube Burrows, *Lone Wolf*, 1890.
Fig. 131. *Mãe e filho com fotografia de defunto*, c1900.

das, que desmembram um movimento em tempos de exposição cada vez mais pequenos, representam de certo modo apenas um segmento do fluxo dinâmico da vida que nunca se repete. Foi, pois, inteiramente lógico que já em 1852 Talbot tivesse anunciado o «instantâneo», que ambicionava captar a vida mediante um lampejo elétrico, como se fosse um caçador. Os cronógrafos, que no final desse século captavam sequências de movimento e que, como os caçadores, disparavam para uma ave em voo, e os cinematógrafos, que pouco depois transformaram a *imagem do movimento* em *imagem em movimento*, seguiram um caminho que desembocou no cinema.[124] Contudo, a caça da vida, que no filme consome uma infinidade de imagens singulares para as transplantar, através do movimento, para a ilusão de vida, nunca alcançou o objetivo de libertar uma imagem da moldura e a devolver à vida.

Mas, entretanto, assistimos à autodestruição da fotografia. Os seus limites, que foram traçados pela «analogia» com o corpo, estão a ser transgredidos por todos os lados. A construção de imagens corporais por processos digitais afasta-se da semelhança com o corpo real, pelo que se desmorona também a separação entre morte e vida. A *pós-fotografia* inventa corpos artificiais e imperecíveis.[125] Buscamos, pois, caminhos de fuga da fotografia, que tão firmemente nos ligara ao nosso corpo. Mas, segundo parece, só com o corpo podemos libertar-nos da morte através de imagens que nos transformam em seres

sem mortalidade. A caça da vida ingressa assim, e uma vez mais, num novo estádio. Negamos a nossa imagem especular para podermos inventar-nos a nosso bel prazer. As imagens eletrónicas não só nos roubam a percepção análoga do corpo, que sobrevém sempre sob as condições do tempo e do espaço, mas também trocam o corpo mortal pelo corpo invulnerável da simulação, como se através destas imagens nos tornássemos imortais. Mas a imortalidade medial é, de novo, uma nova ficção, com que ocultamos a morte. À luz das culturas históricas, os impulsos no sentido de banir a morte das imagens e de fixar o nosso corpo na imagem sempre funcionaram como as duas faces da mesma moeda.

Se lançarmos um olhar sobre os inícios da fotografia, depressa se descobre que aqui não basta uma fenomenologia para evitar a confusão entre o meio e o seu suporte, ou seja, a sociedade moderna, que se dedicou à caça da vida através da corrida tecnológica. A chamada *memorial photography*, muito popular nos Estados Unidos durante o século XIX, admitiu, pelo contrário, a morte como o único motivo para fixar um homem através de uma imagem (fig. 131). Receamos ver a morte face a face e, por isso, as imagens adoptam a máscara da vida. Um morto numa imagem afigura-se-nos duplamente morto. Os fotógrafos especializaram-se, pois, nos processos de encenar o morto como alguém adormecido e de lhe facultar uma pose própria da vida. Ele permanece em imagem no círculo dos parentes, tal como pela derradeira vez fora visto.[126]

O retrato de cemitério, habitual nos países latinos, preserva o estatuto da antiga imagem de recordação. Através da imagem na sepultura, é uma pessoa viva que nos fita. O intento expresso é traído pelo vestuário ou pelo penteado, que, desusados, remetem para a morte. Com efeito, para que a evidência da vida, que desejamos encontrar na imagem, seja convincente, é necessário que entre a imagem e o seu espectador se verifique uma simetria da experiência e da época. É no ponto de intersecção entre a vida e a morte que uma imagem mostra a sua aura vital específica. Mas só a morte confere à nossa memória o significado fundamental que em tempos presidiu ao nascimento das imagens. Os instantâneos, com que por um instante interrompemos o inexorável fluxo do tempo, são imagens especulares e substituíveis do Eu efémero. A recordação de si é apenas um exercício preliminar, e não uma superação da morte.

Noutras culturas, e durante muito tempo, a fotografia inseriu-se em tradições arcaicas que, a despeito do meio moderno, ainda reivindicam às imagens a sua relação com a morte.[127] No Ocidente persiste-se no combate contra a morte através da multiplicação das imagens, mas onde se continuava a praticar o culto dos antepassados bastava uma única imagem na vida para se ser recordado. Marguerite Duras lembrava-se disto, ao descrever as circunstâncias que viveu durante a sua infância em Saigão.[128] Em *O Amante*, a mãe da narradora, que aparecera sempre em fotos familiares, ao envelhecer, pediu ao fotógrafo para tirar uma fotografia só a ela: «Foi lá sozinha, e fez-se fotografar com o seu belo vestido vermelho-escuro e as suas duas jóias, o cordão e o broche de ouro e jade [...]. Na fotografia está bem penteada, nem uma ruga, uma imagem. Os indígenas endinheirados iam também eles ao fotógrafo, uma vez na vida, quando viam que a morte se aproximava. As fotografias eram grandes, todas do mesmo formato, encaixilhadas em belas molduras e penduradas junto ao altar dos antepassados. Todas as pessoas fotografadas, e vi muitas, davam quase a mesma foto, a sua semelhança era alucinante. Não é só que os velhos se assemelhem, é que os retratos eram retocados, sempre, e de tal modo, que as particularidades do rosto, se ainda as havia, eram atenuadas. Os rostos eram preparados da mesma maneira para enfrentar a eternidade, eram alisados, uniformemente rejuvenescidos. Era o que as pessoas queriam. Essa semelhança – essa discrição – deveria vestir a recordação da sua passagem pela família, testemunhar simultaneamente a sua singularidade e a sua efetividade. Quanto mais se pareciam, mais a pertença às hostes da família devia ser patente. Além disso, todos os homens tinham o mesmo turbante, as mulheres o mesmo carrapito, os mesmos penteados esticados, os homens e as mulheres a mesma túnica de colarinho subido. Todos tinham o mesmo ar que eu reconheceria ainda entre todos».

1 Uma outra versão, em que faltam algumas seções e com argumentação distinta, é constituída por H. Belting, «Aus dem Schatten des Todes».

2 A este propósito, ver C. von Barloewen, *Der Tod in den Weltkulturen und Weltreligionen*, T. Macho, *Todesmetaphern* e «Vom Skandal der Abwesenheit», p. 417ss., K. S. Guthke, *Ist der Tod eine Frau?*, e, em especial, J. Taylor, *Body Horror*, sobre a actual imagem medial da morte.

3 Sobre esta questão, ver cap.2, secção 2.9. («As imagens técnicas na perspectiva antropológica»), *supra*.

4 Esta antítese foi pela primeira vez formulada por Platão. Ver ainda I. Därmann, *Tod und Bild*, *passim*.

5 M. Blanchot, *L'Espace littéraire*, p. 340ss. («*Les deux versions de l'imaginaire*»).

6 P. Ariès, *Bilder zur Geschichte des Todes*, P. Binski, *Medieval Death*, C. Schmölders, «Das Gesicht der Toten», e N. Llewellyn, *The Art of Death*, p. 53, acerca do cadáver e da *effigies*. O cadáver como imagem do corpo é um tema distinto da imagem do cadáver.

7 Ver R. Barthes, *A Câmara Clara*. Sobre o cadáver e o olhar anatómico, ver R. D. Romanyshyn, *Technology as Symptom and Dream*, p. 114ss. Para uma interpretação diferente, ver J. Baudrillard, *L'Échange symbolique et la mort*, p. 153ss.

8 Habitualmente, a questão da essência e da aparência é abordada à margem da temática da morte e, por isso, sofre uma redução. Sobre a hierarquia de ser e aparência, ver a esclarecedora antinomia em H. Arendt, *The Life of the Mind, vol. 1*, p. 23ss.

9 L. Marin, *Des Pouvoirs de l'image*, p. 9ss.

10 J. Baudrillard, *L'Échange symbolique et la mort*, p. 202ss.

11 A bibliografia etnológica sobre o tema é extensa. Sobre o culto dos antepassados em Roma, ver nota seguinte.

12 Documentado sobretudo em Cícero. Sobre o culto funerário romano e o seu uso de imagens, ver notas 107 e 112, *infra*. Sobre a *effigies* na era moderna, ver H. Bredekamp, *Thomas Hobbes visuelle Strategien*, p. 97ss. Sobre a *effigies* na Idade Média, ver K. Bauch, *Das mittelalterliche Grabbild*, p. 249ss., e W. Brückner, *Bildnis und Brauch*.

13 Cf. nota 52, *infra*.

14 Para uma ampla exposição da discussão actual, ver M. W. Conkey, *et. al.* (ed.), *Beyond Art*.

15 Ver os documentos que constam da bibliografia na nota 24, *infra*, e os também achados neolíticos referidos na nota 29, *infra*.

16 Heródoto, *Histórias*, III, 38.

17 C. Einstein, «Aphorismes méthodiques», p. 32-34. Cf. M. Schmid e L. Meffre, *Carl Einstein Werke*. Sobre C. Einstein, ver H. J. Dethlefs, *Carl Einstein Konstruktion und Zerschlagung einer ästhetischen Theorie*.

18 A este propósito, ver H. Belting, «Die Ausstellung von Kulturen» [«A exposição de culturas»], em particular a discussão de Diawara.

19 E. Kris e O. Kurz, *Die Legende vom Künstler*.

20 A própria psicanálise não conseguiu eliminar este esquema, a partir do qual se legitima o discurso da imagem na sua diferenciação perante o animismo.

21 Ao invés, J.-H. Martin, na sua exposição de Paris em 1989 sob o título *Magiciens de la terre*, empregou o termo «mago» como conceito geral para uma comunidade global de artistas.

22 *P.P.N.B.* na terminologia da arqueóloga K. M. Kenyon.

23 H. de Contenson, «Tell Aswad - Tell Ramad», p. 184ss.

24 K. M. Kenyon, *Excavations at Jericho*, gravuras 51-60, J. Cauvin, *Religions néolithiques de Syro-Palestine*, p. 62ss., e ainda J. Cauvin, *Les Premiers villages de Syrie-Palestine*, p. 105ss. Ver ainda G. Didi-Huberman, «Le visage et la terre», p. 6ss., e os ensaios de T. Macho.

25 A este propósito, ver M. S. Cipoletti, *Langsamer Abschied*, fig. 78.

26 H. de Contenson, «Tell Aswad - Tell Ramad», p. 43 e 63.

27 L. Frobenius, *Monumenta Africana*, p. 457. Sobre Frobenius, cf. H. Straube, «Leo Frobenius», p. 151ss.

28 Cf. T. Macho, «Gesichts Verluste», «Vision und Visage» e «Das prominente Gesicht».

29 Sobre o material, ver G. O. Rollefson, «Ritual and Ceremony at Neolithic Ain Ghazal», p. 29ss., e J. Cauvin, *Religions néolithiques de Syro-Palestine*, p. 65.

30 Ver o catálogo *Der Königs Weg*, 1988, p. 63.

31 Ver o catálogo *Treasures of the Holy Land*, 1986, p. 47, nº 5.

32 *Ibid.*, nº 6 e fig. 22. Acerca da questão das máscaras numa perspectiva intercultural, ver C. Lévi-Strauss, *La Voie des masques*, e A. Schweeger-Hefel, *Masken und Mythen*.

33 Sobre este tema e o que se segue, ver N. Tacke, «Frühe Porträtkunst in Ägypten zur Entwicklung der Mumienmaske im Alten Reich», p. 123ss.

34 M. Blanchot, *L'Espace littéraire*, p. 348.

35 L. V. Thomas, *Rites de mort*, M. S. Cipoletti, *Langsamer Abschied*, G. Konrad, *et al.*, *Asmat*. Sobre o cemitério, ver os trabalhos de P. Ariès.

36 L. Frobenius, *Monumenta Africana*, com numerosos exemplos. Ver ainda J. S. Mbiti, «An den Knochen kannst du erkennen, wo der Elefant verendet mist», p. 201ss.

37 Homero, *Ilíada*, canto XVII, 434. [Trad. F. Lourenço, p. 357.]

38 Heródoto, *Histórias*, VI, 58.

39 G. Pfohl (ed.), *Inschriften der Griechen*, e D. Kurtz e J. Boardman, *Greek Burial Customs*. Cf. ainda a bibliografia referida nas notas 67-74, *infra*.

40 Sobre o «rito de passagem», ver A. van Gennep, *Les Rites de Passage*.

41 Homero, *Ilíada*, canto XXIII, 74. [Trad. F. Lourenço, p. 450.]

42 Homero, *Odisseia*, XI, 72. [Trad. F. Lourenço, p. 182.]

43 Sobre a «troca simbólica», ver J. Baudrillard, *L'Échange symbolique et la mort*.

44 Sobre a anamnese em Platão, ver I. Därmann, *Tod und Bild*, p. 123ss.

45 Platão, *Leis*, XII, 959.

46 L. von Falkenhausen, «Ahnenkult und Grabkult im Staat Qin».

47 Ver o catálogo *Idole*.

48 Ver C. Renfrew, *The Cycladic Spirit*, bem como *The Archaeology of Cult*.

49 Na China, os arqueólogos parecem ter descoberto um verdadeiro lugar neolítico de culto, onde figuras de argila de um único tipo de imagem feminina estavam lado a lado em formatos maiores que o tamanho natural e também muito pequenos. Ver o catálogo *Das alte China*, nº 4.

50 H. D. Schneider, *Shabtis*, M. Rice, *Egypt's Making*, p. 24ss., C. Aldred, *Egypt to the end of the Old Kingdom*, p. 21ss., e P. J. Ucko, «Anthropomorphic figurines from Predynastic Egypt».

51 J. Assmann, *Maàt*, p. 92ss., e M. Görg, 1998. Ver ainda nota 53, *infra*.

52 C. Andrews, *Egyptian Mummies*.

53 H. Kees, *Totenglauben und Jenseitsvorstellungen der alten Ägypter*, e J. Assmann, *Stein und Zeit*. Sobre o *Livro dos Mortos* e as suas fórmulas mágicas, ver R. O. Faulkner, *The Ancient Egyptian Book of the Dead*, e E. Hornung, *Das Totenbuch der Ägypter*.

54 Assim acontece no túmulo de Mereruka em Saqqara, e no de Redines do Gizé, hoje em Boston, provindo ambos da Sexta Dinastia. Muito mais raro é que o defunto apareça como um busto ao nível do chão, com os braços abertos para o lugar do sacrifício, onde aguardava as oferendas; como faz um certo Idu num túmulo de Gizé (J. Marek, *In the Shadow of the Pyramids*, figuras das p. 108 e 109).

55 Ver A. Bolshakov, «What Did the Bust of Ankh-haf Originally Look Like?», p. 5ss.

56 No túnel subterrâneo de um único túmulo no Gizé encontraram-se seis exemplares, aparentemente ali postos para acompanhar a múmia (Boston, Museum of Fine Arts, Expedição de G. A. Reisner em 1913). Ver ainda J. Marek, *In the Shadow of the Pyramids*, p. 58, e também N. Tacke, «Frühe Porträtkunst in Ägypten zur Entwicklung der Mumienmaske im Alten Reich», p. 123ss.

57 E. Otto, *Das ägyptische Mundöffnungsritual*, e H. W. Fischer-Elfert, *Die Vision von der Statue im Stein*.

58 H. Zaloscer, *Porträts aus dem Wüstensand*, e K. Parlasca, *Mumienporträts und verwandte Denkmäler*. Ver ainda H. Belting, *Bild und Kult*, p. 95ss. e 112ss.

59 S. Smith, «The Babylonian Ritual for the Consecration and Induction of a Divine Statue», p. 37ss., B. Alster (ed.), *Death in Mesopotamia*, I. J. Winter, «Idols of the King», p. 13ss., e W. W. Hallo, «Royal Ancestor Worship in the Biblical World», p. 381ss. Ver ainda J. Bottéro, *Mesopotamia*, p. 67ss. (escrita) e 268ss. (culto funerário).

60 A. Caubet e M. Bernus-Taylor, *Les Antiquités orientales et islamiques*, p. 27, e I. J. Winter, «Idols of the King», p. 17.

61 Ver I. J. Winter, «Idols of the King», p. 23.

62 *Ibid.*, p. 24.

63 V. Haas, *Hethitische Berggötter und hurritische Steindämonen*, e J. D. Hawkins, «Late Hittite Funerary Monuments», p. 213ss.

64 H. Otten, *Hethitische Totenrituale*.

65 Homero, *Ilíada*, canto XVI, 670, e canto XIX, 37. [Trad. F. Lourenço, p. 339 e 387.]

66 J.-P. Vernant, *L'Individu, la mort, l'amour*, p. 41ss. Ver ainda nota 38, *supra*.

67 E. Vermeule, *Aspects of Death in Early Greek Art and Poetry*, p. 31, 68 e 75.

68 Heródoto, *Histórias*, I, 31.

69 J.-P. Vernant, *Mythe et pensée chez les Grecs*, p. 349ss., e *Figures, idoles, masques*, p. 51ss. Ver igualmente B. Schmaltz, *Griechische Grabreliefs*, com bibliografia adicional, e ainda N. Blanc, *Au Royaume des ombres*.

70 J.-P. Vernant, *Mythe et pensée chez les Grecs*, p. 339ss., e *Figures, idoles, masques*, p. 34ss.

71 Heródoto, *Histórias*, VI, 58.

72 Pausânias, *Description of Greece*, IV, 38.

73 J.-P. Vernant, *Mythe et pensée chez les Grecs*, p. 327.

74 J.-P. Vernant, *Figures, idoles, masques*, p. 32 e 75.

75 B. Snell, 1975, p. 18ss.

76 Homero, *Ilíada*, canto XXIII, 66. [Trad. F. Lourenço, p. 450.]

77 Homero, *Odisseia*, canto XI, 207ss. [Trad. F. Lourenço, p. 186.]

78 Eurípides, *Alcestes*, 357.

79 Virgílio, *Geórgicas*, IV, 481.

80 Ovídio, *Metamorfoses*, X, 47ss. [Trad. P. F. Alberto, p. 246.]

81 Platão, *Banquete*, 179d.

82 W. H. Schuchhardt, *Das Orpheusrelief*, F. M. Schoeller, *Die Darstellung des Orpheus in der Antike*, e J. Warden (ed.), *Orpheus*.

83 Platão, *Leis*, XII.

84 *Ibid.*, XI, 931.

85 Versos 416-420. A este respeito, ver o comentário de Bollack em J. Bollack e P. J. de La Combe, *L'Agamemnon d'Eschyle*.

86 S. P. Morris, *Daidalos and the Origins of Greek Art*, p. 224, com referência a Aristóteles, *Da Alma*, I.3, 406. Demócrito fala de modo análogo ao comediógrafo Filipo; segundo este, Dédalo conseguiu que uma estátua de madeira ganhasse movimento, depois de deitar mercúrio para dentro dela.

87 Aristóteles, *Da Alma*, I.3, 406b.

88 Platão, *Fedro*, 275.

89 I. Därmann, *Tod und Bild*, p. 129ss.

90 Platão, *Fedro*, 276a-b. Acerca da anamnese viva em contraste com a escrita e a pintura, ver a análise de *Fedro*, por I. Därmann, *Tod und Bild*, p. 123-187.

91 Platão, *Crátilo*, 432.

92 Platão, *Sofista*, 239-240.

93 Platão, *Teeteto*, 144d.

94 *Ibid.*, 194c.

95 I. Därmann, *Tod und Bild*, p. 18ss.

96 Platão, *Fedro*, 70c e 78.

97 Platão, *Fédon*, 74a.

98 I. Därmann, *Tod und Bild*, p. 174ss.

99 J. Elbert, *Die Sunda-Expedition*, e H. Nooy-Palm, *The Sa'dan Toraja*.

100 E. Topisch, *Vom Ursprung und Ende der Metaphysik*, p. 31ss.

101 *Génesis*, 2, 7.

102 A bibliografia é muito vasta. Sobre este tema, mencionarei apenas A. Besançon, *L'Image interdite*, p. 91ss., M. Barasch, *Icon*, 13ss., e J. Gutmann, *The Image and the Word*, p. 5ss.

103 O. Keel, *Frühneuzeitliche Glyptik in Palastina/Israel*, p. 406. Ver ainda K. Jarosch, *Wurzeln des Glaubens*, p. 72ss.

104 Platão, *Timeu*, 74c.

105 Sobre Platão, ver E. Topisch, *Vom Ursprung und Ende der Metaphysik*, p. 156ss. Sobre a «ideia», ver E. Panofsky, *Idea*.

106 Políbio, *Histórias*, VI, 53.

107 Sobre isto e o que se segue, ver H. Belting e C. Ihm, «Imagines Maiorum», col. 995ss. Ver ainda A. Drerup, «Totenmaske und Ahnenbild bei den Römern», p. 81ss.

108 Salústio, *Guerra de Jugurta*, VI, 5, e LXXXV, 25.

109 Plínio, o Velho, *História Natural*, XXXV, 6.

110 Suetónio, *Os Doze Césares*, VIII, 19.

111 Diodoro da Sicília , *Biblioteca Histórica*, XXXI, 25.

112 F. Cumont, *Afterlife in Roman Paganism*, e J. M. C. Toynbee, *Death and Burial in the Roman World*.

113 R. Hughes, *Heaven and Hell in Western Art*, J. Le Goff, *Die Geburt des Fegefeuers*, e P. Jezler, (ed.), 1994.

114 N. Llewellyn, *The Art of Death*, p. 131ss., T. Macho, *Todesmetaphern*, e P. Ariès, *Geschichte des Todes*.

115 Plínio, o Velho, *História Natural*, XXXV, 15 e 151, Quintiliano, *Institutio Oratoria*, X, 2.7, e Atenágoras, *Legatio*, nº 17.3. Sobre a representação da lenda nos tempos modernos, ver R. Rosenblum, «The Origin of Painting», p. 279ss., V. I. Stoichita, *A Short History of Shadow*, p. 42ss., e N. Suthor, «Geschichte der klassischen Bildgattungen in Quellentexten und Kommentaren», p. 117ss.

116 Luciano, 2.12, 1913.

117 A este respeito e do que se segue, ver E. Pfuhl, «Apollodorus der Skiagraph», p. 12ss., *Materie und Zeichnung der Griechen*, p. 674ss., A. Rumpf, «Malerei und Zeichnung bei den Griechen», p. 120ss., e R. B. Bandinelli, *La pittura antica*, p. 213ss.

118 Plutarco, *De gloria Atheniensium*, II, p. 45.

119 A. Reinach, *Testes grecs et latins relatifs à l'histoire de la peinture ancienne*, nº 195.

120 Sobre o teatro grego, ver S. Melchinger, *Das Theater der Tragödie*, e M. Brauneck, *Die Welt als Bühne*.

121 Sobre estelas com imagens pintadas do século IV a.C., ver M. Andronicos, *Vergina*, p. 84ss.

122 Documentos em H. von Amelunxen, *Die aufgehobene Zeit*, p. 23, 33 e 60. A citação de 1835 dos seus apontamentos aparece em H. J. P. Arnold, *William Henry Fox Talbot*, p. 108. A apresentação feita na Royal Society foi impressa em *The London and Edinburgh Philosophical Magazine and Journal of Science*, vol. XIV, 1939; a citação encontra-se na p. 201.

123 R. Barthes, *A Câmara Clara*, p. 31 e 98-99.

124 R. Bellour, «De la nouveauté des nouvelles images».

125 Ver o catálogo da exposição *Fotografie nach der Fotografie*, e W. J. T. Mitchell, *The Reconfigured Eye*. A fotografia surrealista antecedeu este projeto no seu ataque à integridade do corpo e do sujeito. R. Krauss e J. Livingstone, *L'Amour Fou*.

126 J. Ruby, *Secure the Shadow*, e S. B. Burns, *Sleeping Beauty*.

127 C. Pinney, *Camera Indica*.

128 M. Duras, *O Amante*, p. 104-105.

7. IMAGEM E SOMBRAS

Da teoria da imagem em Dante à teoria da arte

> «A força da imagem [...] reside na luz e no seu inseparável e transcendental reverso, a sombra, o invisível da luz na própria luz».
>
> Louis Marin [1]

7.1.

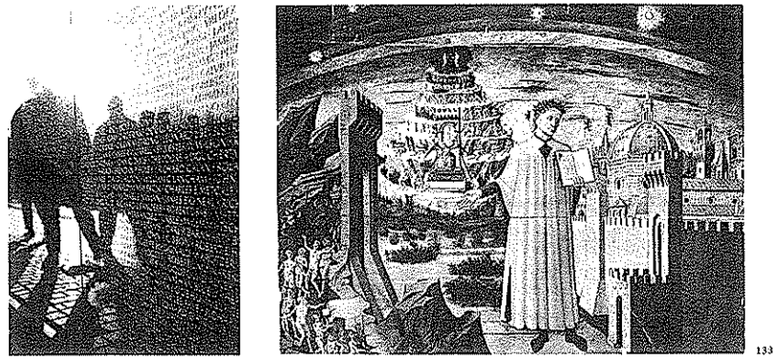
Quando Dante empreende a sua viagem ao além, depara, «numa selva escura», com alguém «que parecia sem voz, pelo longo silêncio que guardava».[2] Dante pede então a sua ajuda: «quem quer que sejas, homem ou sombra!» (*od ombra od uomo certo*!). É Virgílio, que do reino dos mortos vem ao seu encontro, e responde, não deixando qualquer dúvida de que Dante não vê um corpo, mas apenas uma sombra: «Não homem, homem fui um dia». Vê diante de si a imagem de um morto, com a qual pode falar. Virgílio encarregar-se-á de o guiar e acompanhar no reino dos mortos, mas só no inferno e no purgatório. Em contrapartida, no paraíso, que Dante percorre no terceiro livro da *Divina Comédia*, «encontrarás uma alma (*anima*) que te guie, mais digna do que eu, e com ela te deixarei, ao partir».[3] É Beatriz, que levará a cabo a purificação de Dante. Na introdução da sua viagem poética ao além, surgem, pois, dois conceitos que, em duas culturas distintas, marcaram diferentes concepções da sobrevivência dos mortos, a saber, «sombra» na cultura antiga, e «alma» na cultura cristã.[4]

A pintura de sombras de Dante, que deve ao modelo artístico da viagem de Eneias ao mundo inferior, enriqueceu a imaginação europeia com um tropo que, desde a Antiguidade, quase caíra no esquecimento: sombra e imagem têm a sua analogia secreta na comum e todavia tão diferente mimese [imitação, reprodução] do nosso corpo. Mas a *mimese* só adquire uma dimensão ontológica quando convoca e conjura um corpo ausente. A produção imaginal humana responde a uma ameaça existencial, ao colocar o *rosto da imagem* perante a *falta de rosto da*

morte. Devido à morte, as imagens tornam-se portadoras enigmáticas de uma ausência, e devem a esta o seu sentido mais profundo. A sua presença como imagens no nosso mundo é secundária face a esta ausência primordial e adquire tão-só uma função medial. Porém, nas culturas antigas a corporalização dos mortos na imagem não dependeu apenas do meio imaginal, mas precisou de um ritual suplementar, que impunha de forma expressa e protocolar a ligação do defunto à sua imagem. Esta prática mágica já havia sido rejeitada pelo confucionismo em prol de uma recordação piedosa que, por seu turno, constitui um ritual tendo em vista a recondução dos mortos à imagem. Mas também a lembrança nada mais é do que uma animação. Só que ela é efetuada por corpos vivos, cujas imagens internas já não necessitam de nenhuma intervenção exterior. No primeiro caso, o defunto, desprovido de corpo, regressa a uma imagem que de novo o corporaliza visivelmente no mundo; no segundo, é lembrado invisivelmente por um corpo vivo (cf. p. 181 e 216, *supra*).

Este aspeto ontológico da imagem está ligado à morte, porque só aqui a aparência da imagem, tantas vezes criticada, chama a si um ser perdido e substancial, para o qual já não há lugar algum no mundo. Sem a referência à morte, as imagens, que apenas simulam o mundo da vida, depressa se esvaziam e aquiescem à ilusão proverbial que, no caso da morte, já não pode ler-se à luz de nenhum outro critério. Se este fundamento ontológico for eliminado, então a imagem votar-se-á a outro sentido, que se pode condensar no conceito de tecnologia, na dupla acepção de modo de produção das imagens, cuja virtuosidade constitui o seu verdadeiro fascínio, e de prótese dos nossos corpos, à McLuhan, para com as imagens e através destas alargar as fronteiras da nossa percepção natural do mundo. Com efeito, a animação é hoje apanágio da tecnologia, já que confiada a dispositivos que subtraem aos espectadores o que, outrora, estes tinham realizado através da sua imaginação. Pode, pois, falar-se de uma tecnologia da percepção.

Mas as imagens dos mortos foram sempre instituídas no mundo da vida e para os vivos. No túmulo, as imagens que exortam ao diálogo com quem já não pode dirigir-se a nós, são feitas de material inerte, sem vida. Ao invés, Dante encontra no além as imagens dos mortos, de que ele nos informa. São sombras que o poeta anima de modo a poderem dialogar.



132 133

Fig. 132. *Sombra de visitantes refletida no Vietnam Veterans Memorial*, Washington.
Fig. 133. Domenico di Michelino, *Memorial de Dante*, 1465. Fresco.

Cada um de nós efetua a experiência da sombra através do próprio corpo que, sob a luz do sol, se duplica na sombra projetada no chão. A sombra, como extensão e projeção do corpo, desperta o assombro do seu portador infantil, que se vê e sente perseguido por si mesmo (fig. 47). A sua presença é a prova visível da presença de um corpo, sem o qual ela não pode surgir nem permanecer. No caso de um defunto, a imagem, que regista duravelmente a sua sombra, não demonstra que um corpo *está aí*; o seu registo ou vestígio lembra apenas que um corpo *aí esteve*. Deixa de ser o duplo de uma pessoa viva, para subsistir como o representante de um morto.

Foi necessária a intervenção humana para fixar a sombra fugidia num meio de suporte. Segundo Plínio, foi uma donzela de Corinto que inventou a pintura ao fazer uma silhueta do seu amado, antes de este partir para a guerra (fig. 126). Segundo a lenda, o primeiríssimo testemunho imaginal da humanidade terá sido a representação de uma sombra.[5] Como muito mais tarde aconteceria com a fotografia, trata-se de um índice de realidade que, no entanto, já trazia em si aquela ausência que é constitutiva das imagens. Mas a imagem da sombra na parede de Corinto existia, tal como os túmulos existem no mundo dos vivos (fig. 132), ao passo que poetas como Virgílio e Dante iam buscar as imagens das sombras ao mundo dos mortos. Estas sombras eram tão semelhantes ao corpo, por elas abandonado, que os poetas conseguiam identificá-lo. Não restam dúvidas

de que eram produtos dos próprios poetas que, diríamos em termos modernos, tinham criado imagens de animação. Aos olhos de Dante, tais animações, graças ao meio da linguagem poética, eram superiores às imagens sem vida das artes plásticas (cf. p. 243, *infra*). Em Dante aparece o conceito de «virtual» (*virtualmente*), porque as suas imagens não existem no mundo empírico, mas no além. Crente como era, Dante diz que a própria alma «insuflou» a nova «forma» desta imagem de sombra.[6] Surgiram assim corpos virtuais, semelhantes aos que hoje encontramos no além tecnológico constituído pelo ciberespaço.

Entre as imagens materiais no túmulo e as imagens virtuais para lá do túmulo a relação é especular. As imagens no túmulo recordam os mortos que vivem noutro mundo, enquanto as imagens do outro mundo, através do seu «corpo fictício» (*corpo fittizio*),[7] suscitam a lembrança dos que outrora viveram neste mundo. Em ambos os casos, tanto a imagem de fabrico físico como a da representação poética proporcionam ao corpo morto um novo meio de existência. A pintura mural que os Florentinos, em 1465, no segundo centenário do nascimento de Dante, encomendaram a Domenico di Michelino (fig. 133; através de uma imagem, tinham de substituir e compensar o túmulo verdadeiro, que se encontrava em Ravena) materializa bem a ficção do corpo, já que, apesar de a figura pintada não ter nenhum corpo, nos mostra efetivamente um corpo. Dante não está aí onde está pintado, e todavia podemos vê-lo corporalmente. Por esta razão, invertendo as premissas, a pintura mural transforma-se no espelho das imagens-sombra que povoam *A Divina Comédia*.[8]

Dante arriscou fortemente ao afirmar que no além dos teólogos viu almas, porque, segundo a doutrina cristã, as almas eram desprovidas de imagem. Diferentemente das sombras da Antiguidade, elas não eram definidas como lembranças e evocações do corpo e, por isso, não podiam nem converter-se numa imagem do corpo nem sobreviver em semelhante imagem. Pelo contrário, tinham perdido no corpo a sua única imagem. No Juízo Final recuperá-lo-iam e na ressurreição dos mortos formariam com ele uma nova unidade. Em vez da transmigração das almas, que em muitas culturas ocorre mediante o renascimento noutros corpos, a cultura cristã acreditava na ressurreição do corpo próprio, a qual não podia, assim, ser comprometida por qualquer permuta de corpos ou pela perda definitiva do corpo (fig. 134). Esta crença, numa perspectiva de comparação entre culturas, constitui como que uma anomalia. Efetivamente, para o seu projeto de animar as almas através de imagens com a aparência de vida ou de sombras de corpos, Dante não encontrou grande apoio na doutrina cristã.[9]

Uma alma que, no tempo intermédio [entre a morte e a ressurreição], aguarde a sua recorporalização[10] não a obterá em esculturas que os vivos ponham à sua disposição como duplos ou representantes do corpo. Por isso, no culto funerário cristão (não, porém, no culto dos santos que, por assim dizer, ocupou e substituiu este terreno), a imagem perdeu uma dimensão que a tornava indispensável noutras culturas. A fé cristã no além aceitava e tolerava os túmulos apenas como lugares térreos da lembrança. As imagens no túmulo proviam os mortos dos signos sociais da sua vida no mundo de cá.[11] Em nome dos mortos retratados, suscitavam nos vivos a recordação, e o pedido para rogarem pela salvação das suas almas. No purgatório, na região dos soberbos e orgulhosos, Dante refere as imagens nas lápides «das sepulturas escavadas na terra, que representam os mortos tal como eles antes tinham sido» (*portan segnato quell ch'elli eran pria*). Fazem assim, «com o aguilhão da lembrança» (*puntura della rimembranza*), irromper as lágrimas dos vivos. Contudo, as imagens no além, acerca das quais Dante nos informa e com as quais concorre poeticamente, possuíam «maior similitude graças a um maior apuro artístico» (*di miglior sembianza secondo l'artificio*) do que as imagens do túmulo.[12] As descrições visuais no *Purgatório* são confissões mascaradas, através das quais Dante afirma a sua fé na arte e na potência da imaginação do poeta. Por isso, as suas imagens de sombra também não são fruto da teologia, mas sim uma homenagem à jornada de Eneias no além descrita por Virgílio. Ao encontrar os seus amigos e parentes falecidos, que alegremente reconhece, anima a imagem que deles guarda na memória.

7.2.

Mas esta tentativa só podia ser bem sucedida se Dante conseguisse explorar um novo terreno da teoria da imagem, em que seguisse a dupla estratégia de definir a imagem por *analogia com a sombra* e, simultaneamente, por *oposição ao corpo*.

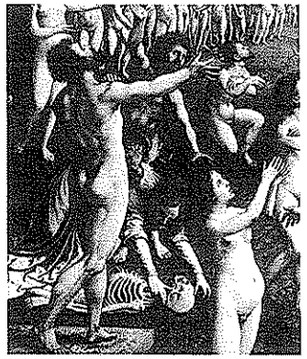


Fig. 134. Barend van Orley, *Juízo Final*, 1530. Painel central (pormenor).

Ambas as definições vivem da referência corpórea, que a sombra já pressupõe. Seria possível resumi-las nesta fórmula geral: a imagem é como uma sombra e, assim, é diferente de um corpo. Distingue-se do corpo, tal como uma sombra se diferencia do corpo, e ao mesmo tempo assemelha-se ao corpo, como também acontece com uma sombra. Encontramo-nos na presença de experiências antropológicas que, sem cessar, são desencadeadas pela percepção e intuição sensíveis. A intuição levou, primeiro, à imaginação e, em seguida, ao conceito.

Como imagem natural do corpo, a sombra desde sempre excitou e acompanhou a produção imaginal dos seres humanos. Aparição fugaz e mutável, a sombra é certificação, índice e negação do corpo, cuja substância e limites ela dissolve.[13] Mas, para Dante, o corpo não tinha só o sentido que lhe damos no nosso discurso mecanicista acerca do corpo biológico. Para ele tratava-se do corpo vivo da manifestação e, enquanto tal, da corporalização da *persona*, termo já utilizado por Tomás de Aquino, para descrever todo aquele que ainda vive no seu corpo, ao passo que a alma fica, por assim dizer, para trás como sombra sem máscara e sem corpo.[14] Se Dante, o peregrino vivo, ainda possuía a sua *persona*, o mesmo já não acontecia com o defunto Virgílio nem com o amigo de Dante, já falecido, Casella.[15] No segundo círculo do inferno, Dante e o seu guia caminham sobre sombras, que jazem no chão. Mas eles olham apenas para uma miragem (*vanitate*), que parecia uma pessoa (*che par persona*).[16] As imagens tornam-se logros,

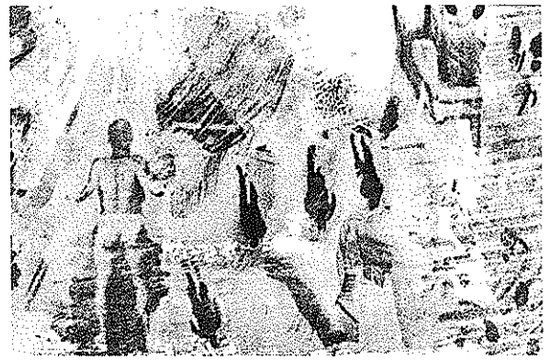


Fig. 135. Robert Rauschenberg, *Divina Comédia de Dante, Canto XIV*, 1958-60.

caso não se disponha de uma concepção que permita defini-las face ao corpo, com a sua substância ou materialidade, definindo-as por *oposição* a este.

No ciclo que dedicou a Dante, Robert Rauschenberg foi buscar imagens-sombra às reportagens fotográficas da imprensa americana. Em trinta e quatro desenhos panorâmicos de grande formato – o mesmo número dos cantos do *Inferno* – as personagens representadas são constituídas por indivíduos da história contemporânea (fig. 135). A transferência por *rubbing* [decalque por fricção] permitiu a Rauschenberg integrar na sua obra imagens fotográficas provenientes de revistas de grande circulação. O negro da impressão, que o artista transferiu para os seus desenhos, transforma as pessoas, em sentido visível e metafórico, nas sombras que efetivamente elas são. São decalques e clichés, em vez de pessoas, que neles vemos, embora nunca as tenhamos encontrado *in corpore*. Conhecemo-las apenas mediante a transmutação em sombras que, incorpóreas, circulam nas revistas ilustradas. Os desenhos de Rauschenberg colocam assim diante dos nossos olhos o nosso próprio mundo no além das imagens, tal como Dante retratou a sua época, ao espelhá-la no seu périplo através do inferno.[17]

A analogia entre imagem e sombra em Dante cobre um extenso campo de significados e de conceitos que, seletivamente, apresentam a imagem sob uma luz positiva ou negativa. A Antiguidade, entre Homero e Virgílio, havia elaborado uma *teoria das sombras*, que tinha como sofisticado contraponto a prática

Fig. 136. *Defunta com rosa*, c1844.

artística grega da *pintura da sombra* (*skiagraphia*, esquiagrafia). Se, na sua forma ontológica, a teoria das sombras tratava dos corpos-sombra dos mortos, a pintura de sombras reproduzia imagens de pessoas vivas como fantasmas da arte. William Henry Fox Talbot hesitou se haveria de chamar ao seu invento «fotografia», pintura de luz, ou «esquiagrafia», pintura de sombras.[18] A fotografia utiliza a luz natural para gerar sombras do nosso corpo sobre um papel sensível à luz. A nova técnica logrou fixar de forma estável numa cópia estas sombras que, à primeira vista, pareciam tão efémeras quanto as sombras verdadeiras, tal como na Antiguidade se desenhara na parede o perfil da verdadeira sombra projetada [de alguém] (fig. 136). Graças à «magia natural» (assim se expressa Talbot) de uma técnica, «fixara-se para sempre uma sombra» que durara um escasso instante. Foi o que mais tarde se designaria como o «efeito tanático» da fotografia.

Mas também na visão ontológica de Dante o encontro com as sombras se alicerçou na experiência familiar das imagens. Já os poetas antigos eram tão incapazes de tocar nos mortos como de abraçar as imagens. Homero foi o primeiro a descrever este inútil e vão abraço: a confusão entre corpo e imagem conduz à decepção. Deste modo, quando Ulisses quer reter nos seus braços a imagem da mãe, esta evade-se «como uma sombra ou um sonho».[19] Na epopeia de Virgílio, também Eneias estendeu os abraços à volta do pescoço do seu defunto pai no inferno, mas «a sua imagem subtraiu-se às suas mãos» (*manus effugit imago*).[20]

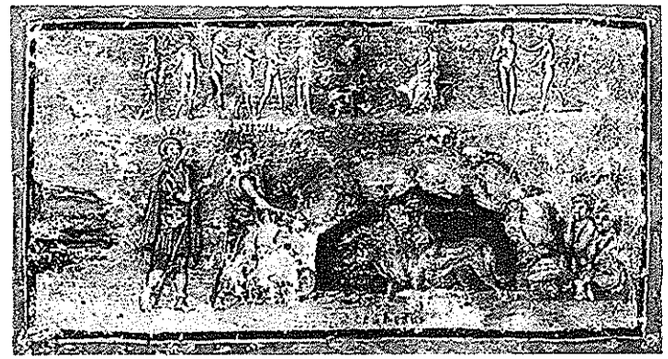


Fig. 137. *Eneias e a Sibila no mundo inferior*, c400 d.C. A partir de Virgílio, Eneida, VI, 417.

No *Purgatório* de Dante, uma sombra chega mesmo a desejar a aproximação a outra, como costuma acontecer com os corpos, abraço que, paternalmente, Virgílio desaconselha: «Não faças isso, irmão, pois tão sombra és tu como sombra é aquele que vês diante de ti». Ao que Estácio, a quem Virgílio se dirige, justifica o erro dizendo que, levado pelo amor a Virgílio, «esquecera a nossa vanidade» (*vanitate*, existência aparente) e a tivera por uma «coisa consistente» (*cosa salda*).[21] Ao encontrar Casella, o seu amigo defunto, o próprio Dante lamentar-se-á: «Ó sombras todas vãs, excepto no aspecto!» (*ohi ombre vane, fuor che ne l'aspetto!*).[22]

A fronteira entre corpo e imagem é tão intransponível como o limite entre a vida e a morte. A estranheza da imagem só se elimina na autoilusão do espectador. Na época actual, a iconomania e a fuga do corpo constituem tendências complementares. Já não precisamos de descer ao inferno para encontramos imagens que confundimos com a vida, porque estas se encontram no mundo virtual dos meios de comunicação de massa. Na epopeia de Virgílio, as imagens falantes são consolo e recordação, mas significam também decepção, logo que se interpretam mal (fig. 137). A Sibila de Cuma impede Eneias de atirar a espada contra «seres vivos sem corpo» (*sine corpore vitas*), que vêm ao seu encontro numa imagem vazia (*cava sub imagine*).[23] Em Ovídio, a estranheza da imagem descreve-se assim no mito de Narciso: o outro, por quem Narciso se toma, para

utilizar uma formulação de Lacan (mas que era já uma expressão de Ovídio), existe apenas no duplo incorpóreo de uma autoprojeção.[24] Também a ninfa Eco, que engana Narciso «com a ilusão da voz» (*imagine vocis*), tenta em vão abraçá-lo.[25] Narciso, porém, «iludido pela imagem da figura que vê, ama uma esperança sem corpo (*spem sine corpore*); julga ser corpo o que é um reflexo na água».[26] No texto o poeta apela ao jovem: «O que tu vês não passa da sombra de uma imagem (*imaginis umbra*): ela não tem substância. Contigo vem, contigo permanece, contigo parte – oh! se tu pudesses partir!».[27] Por fim, o próprio Narciso deseja separar-se do próprio corpo (*a nostro secedere corpore*), para não mais ficar separado da sua imagem.[28]

Mas neste equívoco jogo entre a percepção de si e do outro, a ilusão é apenas uma tentação do *aquém* da morte. Num mundo em que os corpos vivem, de antemão os corpos vencem a partida contra as sombras – a não ser que, como aconteceu com Narciso, adquiram poder sobre a consciência do corpo. Assim se esbatem os limites entre ser e aparência, que tradicionalmente vigoraram entre corpo e sombra. Para Dante, o limiar que entre eles existe não é uma instigação à *transgressão*, mas, na experiência da morte, constitui um evento da *transcendência*. No admirável filme *La Nouvelle Vague* que Jean-Luc Godard rodou como homenagem a Dante, o cineasta exprimiu a fronteira entre a vida e a morte através da metáfora do espelho de água.[29] O mito de Narciso transmuta-se aí no drama de um par de amantes. O amante que estende o seu braço buscando ajuda para não se afogar é o corpo aquém do limite e, do outro lado, debaixo de água, é apenas uma sombra que se afunda, ao mesmo tempo que ele se torna imagem na recordação do parceiro sobrevivente (fig. 138). No par gémeo de imagem e sombra, a descorporalização é um pressuposto do tornar-se imagem.

7.3.

A analogia entre imagem e sombra, na relação mimética com o corpo, conduz Dante, num passo ulterior de todo consequente, à diferença ontológica entre sombra e corpo; é uma diferença que, na actual cultura mediática, muitas vezes excluímos da nossa consciência. Os corpos vivos projetam, pela sombra, a sua própria imagem no chão, enquanto os mortos, já sem corpo, não *projetam* som-

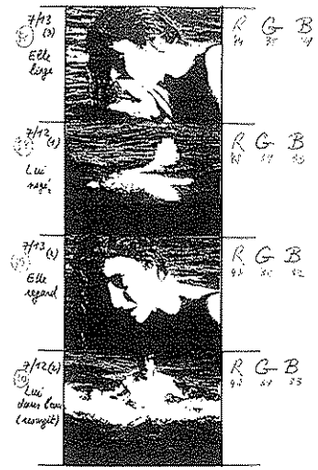


Fig. 138. Jean-Luc Godard, *Caderno de tratamento de cor de La Nouvelle Vague*, 1990. (Casal de amantes, com ele a afogar-se.)

bra alguma, porque sombras *são*. O que se verifica com a sombra vale também para a imagem: esta não *projeta* imagens de si, porque já imagem *é*, ou seja, imagem de um corpo, do qual se distancia no espaço e no tempo. Dante torna patente a diferença insuperável entre corpo e imagem, quando se capta e sente a si mesmo no próprio corpo como «outro», que no mundo das sombras é recebido apenas como um viandante do mundo dos vivos.

A antítese entre o seu verdadeiro corpo e os corpos virtuais daqueles o rodeiam «vem à luz», no sentido literal, quando Dante, na companhia de Virgílio, deixa os tenebrosos abismos do inferno e no sopé da montanha do Purgatório se encaminha para a fulgente luz solar. Como tem o sol atrás de si, ele projeta no chão uma sombra, à sua frente: «o sol flameja atrás [...] e se quebra (*rotto*) diante do meu corpo, que a linha dos seus raios quebro»,[30] mas não à frente de Virgílio, que caminhava a seu lado. Por isso, o seu guia tem de o acalmar e de garantir que está ainda junto dele (fig. 139). Virgílio lembra-lhe que perdeu o corpo «dentro ao qual fazia [ele] sombra» (*facea ombra*).[31] Num momento posterior da subida à montanha a situação inverte-se: agora são as almas-sombra que, estupefactas, perguntam a Dante «diz-nos como se faz de ti parede contra o sol» (*dinne com'è*

che fai di te parete al sol),[32] na qual se interrompe a luz do dia. A sombra projetada torna-se assim uma marca distintiva do corpo sólido (*cosa salda*).[33] Mas que se passa com aqueles que não projetam nenhuma sombra? Que é que Dante vê, ao avistar Virgílio?

Neste ponto Dante perde o pé no conflito sem solução entre a teoria da imagem e a doutrina teológica das almas. Deixa assim, num primeiro instante, para o pagão Virgílio a resposta à pergunta acerca das sombras vivas. Este adverte-o que não tente compreender algo que permanecerá para sempre um segredo de Deus, cuja *virtù* criadora teria criado «corpos semelhantes» (*simili corpi*), ou imagens de corpos que todavia sofrem e falam como se fossem corpos: Dante, nas palavras de Virgílio, recorda o espelho em que a nossa «imagem» (*image*) se move juntamente connosco quando diante dele nos detemos.[34] A comparação com a experiência natural da imagem especular surge no canto XXV do *Purgatório*, onde o poeta explica, ainda assim, a criação dos corpos-sombra como um acto de criação de Deus. Mas, como Étienne Gilson mostra na sua investigação sobre este canto, no universo teológico não há lugar para as sombras.[35] Estas são, de facto, uma figura poética que Dante foi buscar a Virgílio.

Neste sentido, o próprio Dante tornou-se um «pintor da sombra», que confessa o seu orgulho artístico e mostra simpatia pelos artistas que, no ínfimo círculo da montanha do Purgatório, sofrem devido à sua soberba e arrogância. O pintor Oderisi da Gubbio lamenta-se aí da «vã glória (*vana gloria*) de tanta humana posse!», tal como a «glória da língua» foi retirada aos poetas do passado.[36] Só no além há imagens libertas das restrições que impendem sobre as artes terrenas, porque foram criadas por uma arte divina (fig. 140). Deste modo, nos relevos de mármore do mesmo círculo, o anjo da Anunciação estava representado tão «veraz» que parecia falar, deixando de se parecer com uma «imagem muda».[37] Somente o próprio Deus pode ter produzido na arte das imagens tal «visível falar» (*visibile parlare*).[38] Dante caminha perigosamente sobre o fio da navalha, ao justificar a sua própria ficção poética com um mundo do além, onde as imagens se transformam numa realidade supraterrena.[39]

139

140

Fig. 139. Luca Signorelli, *Cena dantesca*, 1499-1503.
Fig. 140. Luca Signorelli, *Cena dantesca*, 1499-1503.

7.4.

A justificação de Dante funda-se claramente numa teoria da imagem que vive da diferença categorial entre imagem e corpo. De modo decisivo, o poeta estabeleceu as premissas desta teoria, de forma mais radical do que os seus antecessores da Antiguidade haviam ousado, confrontando entre si imagem e corpo. E fê-lo num duplo sentido: os corpos nunca *são* imagens, e as imagens nunca *têm* um corpo. A radicalidade desta posição não é enfraquecida pelo facto de Dante recorrer a imagens especulares do mundo corpóreo para pintar o além, já que a contradição é meramente aparente. Visto que as almas-sombra dos defuntos só podem ser *imagens*, pois excluem toda a confusão com corpos verdadeiros: só o próprio corpo de Dante pôde, através de um acto de imaginação poética, transpor a fronteira entre ambos os mundos, entre o espaço físico e o das almas. O poeta acedeu assim à imagem do além, criação sua, na qual todavia ele se distinguia visível e sensivelmente dos seus habitantes. A relação com a morte incrusta-se como perfil e horizonte transcendental na concepção de corpo e imagem de Dante.

A teoria da imagem de Dante não pôde ser ignorada pelos pintores que se ocupavam de temas análogos. De qualquer modo, eles tinham de admitir que o seu ofício era fazer imagens que, enquanto tais, nunca podiam converter-se em

corpos verdadeiros. Desde há muito que se restringiu a importância de Dante para a pintura italiana da sua época à mera ilustração do seu poema, prestando-se assim pouca atenção à pintura mural; mas foi nesta que os problemas levantados pelos conceitos imaginais de Dante emergiram de modo bem patente e decisivo. Por outro lado, os pintores conseguiram evitar nas suas pinturas murais os corpos-sombra de Dante, quando pretenderam representar os corpos depois da ressurreição. Isto estava vedado a Dante, que apenas pôde descrever a sua própria viagem fictícia.[40] Mas o problema da relação entre imagem e corpo subsistia, desde que ele o trouxe à consciência de forma tão magistral. Abordemos, pois, três artistas e conterrâneos florentinos que através de uma teoria pictórica da imagem se confrontaram com Dante: Giotto, Masaccio e Miguel Ângelo.

Já Vasari descrevera Giotto como amigo de Dante.[41] Temos ainda o testemunho do próprio Dante que num célebre terceto se exprime acerca da fama de Giotto, e que haveria de desencadear a própria historiografia da arte.[42] Mas Giotto parece iludir a separação que Dante faz entre corpo e imagem, ao pintar o mundo corporal das coisas e os espaços de modo tão concreto e expressivo que as suas figuras têm o efeito de corpos verdadeiros. Por isto mesmo, na sua história do espaço, Margaret Wertheim atribui ao pintor o espaço físico (*physical space*) dos corpos, ao passo que considera Dante como poeta do espaço espiritual (*soul-space*) de um outro mundo.[43] No entanto, apesar desta oposição e da diferença das tarefas (no primeiro, corpos na história bíblica; no segundo, almas num reino de sombras), é possível reconhecer uma certa ambivalência nos procedimentos, que funda e institui uma analogia.

Dante pinta as sombras vivas com características tão corporais que ele próprio se surpreende, retoricamente, que as sombras tenham podido esvair-se. Pelo contrário, Giotto, que incrementa a ilusão corporal até à ilusão mais perfeita, negligencia as sombras que as suas figuras projetariam, como aconteceria com corpos verdadeiros. Vemos que a rica orquestração das sombras nos corpos se interrompe bruscamente quando se trata de sombras projetadas. Esta circunstância é tanto mais gritante quanto, por seu lado, Dante via na sombra projetada a única prova de um corpo. Em Giotto, é pouco provável que a falta de um tão importante índice do corpo, como é o caso da sombra projetada, se deva ao acaso ou a ignorância. Será antes mais acertado pensar que Giotto propõe um

Fig. 141. Giotto, *Noli me tangere*, c1306.

dualismo; trata-se de um dualismo antecipado por Dante, quando descreve o encontro de um corpo com simples imagens corpóreas. Na sua intensa corporalidade e, por outro lado, na diferença mantida em relação ao corpo, as figuras de Giotto contêm em si uma contradição de outro género. As mesmas sugerem a inversão da equação de Dante a respeito da imagem e da sombra (sombra, não no sentido de uma superfície escura, mas no sentido de uma duplicação do corpo através de uma forma): as imagens são e permanecem sombras, quando se compara a sua substância com a dos corpos.

Porém, a respeito da questão do corpo, há que compreender a invenção de uma nova linguagem pictórica por parte de Giotto como uma demonstração do poder ilusório e excelência da sua arte. Na cena em que Maria Madalena se ajoelha diante de Cristo ressuscitado, ele lida com três tipos de corpos, que não poderia ter distinguido e contrastado na representação: os corpos vivos da mulher e dos guardas, o corpo aparente do anjo incorpóreo e, por fim, o corpo glorificado do Ressuscitado, que impede a mulher de tocar nele (como em Homero fazem as sombras no seu abraço vão e impossível) com a razão misteriosa de que ele ainda não subira para seu Pai (fig. 141).[44] Mas Maria Madalena recebe o encargo de dizer aos discípulos que ela vira o Senhor. A cor branca das vestes de Jesus é a única característica que distingue os corpos heterogéneos, os quais, de resto, têm uma composição semelhante em termos de sombreado.[45]

Apesar do paralelismo filosófico, para Dante, a ilusão imaginal na arte da pintura e a existência das sombras no reino dos mortos eram duas coisas diferentes. A imagem ilusória dos pintores podia intensificar-se até ao engano e persistia, apesar de tudo ou justamente por isso, como ilusão separada do mundo dos corpos. Com uma expressão que antecede a teoria artística de Alberti, Dante no *Purgatório* elogia uma representação de Tróia: «Mortos, mortos, e os vivos quais vivos: não viu mais que eu quem viu [os acontecimentos] por verdadeiro, o que eu vi com olhos furtivos». Mas, se reconhece na pintura um poder de ficção, ao atribuir-lhe no além um estatuto que não possui sobre a terra, é porque tem em vista ultrapassá-la enquanto poeta: «Qual foi o mestre de pincel ou de buril, que desenhou as sombras e os traços (*che ritraesse l'ombre e i tratti*) que enchem de admiração o engenho subtil?»[46] Decerto nenhum pintor vivo, e todavia quando Dante enaltece o sombreado no interior do contorno dos corpos como uma prática contemporânea da pintura, é Giotto quem evoca.

Cennino Cennini descreveu esta técnica de Giotto no seu manual de ateliê.[47] A gradação das sombras ou sombreado (*ombrare*) do corpo é um método para modelar corpos e lhes dar carne, pelo que se refere também a uma «encarnação» das figuras pintadas. Em contrapartida, em nenhum lado menciona as sombras projetadas, no que não vejo qualquer lacuna do sistema de Giotto, antes a proibição de transpor para uma imagem este índice do corpo verdadeiro. As sombras encarnadas também não deixam de ser sombras, mas continuam a ser imagens, incapazes de projetar sombras. Na linguagem cerimoniosa de um conhecedor do seu ofício, Cennini faz eco de um dos primeiros debates acerca da imagem, quando no início do seu tratado escreve que a pintura representa as coisas «sob a sombra das coisas naturais» (*sotto l'ombra de naturali*), o que significa que ela produzia imagens-sombra.[48]

7.5.

Um século depois de Giotto, também Masaccio se defrontaria com a questão do corpo e da imagem. Deveria, como bom florentino, permanecer fiel à tradição de Dante ou deveria consumar a ficção corporal mediante a projeção de sombras? A ontologia da imagem, no sentido filosófico, era algo diverso da tecnologia da arte, que reconstruía a contingência do mundo por meio da imagem em perspetiva.[49] Masaccio decidiu-se por dotar a imagem da aparência da perceção, de acordo com a lei geral da óptica. A perceção da imagem tornou-se a ficção de uma perceção do mundo. A aparência da imagem deixaria no espectador a impressão de já não ver uma imagem, ou de ver mais do que uma imagem. A estética tornou-se a estratégia para desmascarar esta ficção, propondo-se como autorreflexão sobre a imagem. Em vez da transcendência de vida e de morte, oferecia-se a imanência da aparência e da essência.

Em 1428, quando pintou a capela familiar do comerciante de seda Brancacci, na Igreja de Santa Maria del Carmine em Florença, Masaccio decidiu-se pela pintura das sombras projetadas. As sombras que os corpos de Adão e Eva lançam para trás de si simulam corpos verdadeiros, os quais, segundo Dante, formavam uma «parede contra o sol» (fig. 143; cf. p. 249, *supra*). No entanto, a luz do sol que os seus corpos intercetam não provém da pintura, mas do exterior, de janela da capela, como se a luz avançasse, sem obstáculos, para o interior da pintura. Nesta ficção ignora-se a fronteira que separa a imagem do espectador e do seu mundo (fig. 142). Se a luz natural se transforma numa luz fictícia, também o corpo fictício se transmuta, simetricamente, num corpo verdadeiro que, por conseguinte, pode projetar a sua sombra. A dupla ficção é necessária para justificar esta transgressão.[50]

A diferença com a lendária parede de Corinto, sobre a qual um corpo vivo projetara a sua sombra a partir de uma posição externa, consiste em que aqui e agora os corpos projetam sombras *na parede*. Já na Antiguidade a chamada «pintura de sombras» aliciava a inventar corpos fictícios através do jogo do sombreado. Com Masaccio, de modo mais radical do que na Antiguidade, ocorre uma profunda reestruturação da esquiagrafia, que dissolve a fronteira entre a imagem e o corpo, tendo assim a imagem subtraído o espectáculo à vida. A simulação obtida de corpos numa imagem visível, que podia ser calculada e construída matematicamente (o arquétipo do nosso ecrã)[51] levou à usurpação da vida pelas imagens. É a partir da tecnologia da ilusão que a imagem passa a legitimar-se como meio da vida, e não mais enquanto lembrança da morte. A partir do momento em que Masaccio representa *A Expulsão do Paraíso*, os corpos de Adão e Eva tornaram-se mortais (fig. 143). Encaminham-se para a morte que

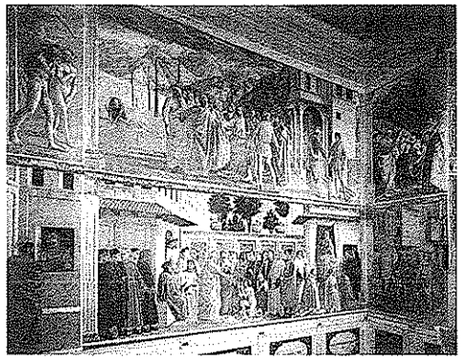


Fig. 142. Masaccio, *Cenas da vida de São Pedro*, c1427. Parede lateral, e parte da parede do fundo, com janela.

neste mundo os aguarda, pelo que se torna necessário elaborar imagens suas, para poderem ser recordados.

Não terá sido certamente por acaso que Masaccio pintou, mesmo ao pé da janela, a pouco representada cura que a sombra de São Pedro opera, e que se descreve nos *Actos dos Apóstolos*.[52] Segundo este relato, traziam-se os doentes e os aleijados para junto do templo, «a fim de que, à passagem de Pedro, ao menos a sua sombra (*umbra*) cobrisse alguns deles» e os curasse (fig. 144). A sombra era, aqui, não só uma extensão do corpo, mas também do seu campo de ação.[53] Ainda que a cena tenha obrigado Masaccio à representação da sombra projetada, esta abriu caminho para o mundo pictórico subsequente, que viria a alinhar pelo mesmo princípio. Aliás, nesta representação a sombra não é apenas projetada pelos dois apóstolos, Pedro e João, mas ainda pelos aleijados, e mesmo o balanço das edificações, como *cosa salda*, obscurece a luz solar por baixo da sua saliência. No terceiro livro do seu *Tratado de Pintura* (*f* 111), Leonardo escreveu que a sombra é uma privação (*privatione*) da luz e deve, por isso, ser utilizada para representar convincentemente corpos opacos e sólidos.[54] Por fim, Vasari elogia Masaccio porque antes dele era necessário dizer que as coisas eram pintadas, ao passo que na sua arte elas apareciam «vivas, genuínas e naturais» como se fossem mais do que pintura.[55] Com o correr do tempo, os corpos na imagem tenderão a usurpar a vida aos espectadores da imagem.

143

144

Fig. 143. Masaccio, *Expulsão do Paraíso*, c1427.
Fig. 144. Masaccio, *São Pedro cura os enfermos com a sua sombra*, c1427.

Parece assim ter-se esfumado a antítese de Dante entre imagem e corpo. Masaccio poderia ter replicado que o poeta aprimorara em igual medida o conceito de imagem e o conceito de corpo: uma imagem deveria doravante esconjurar em primeiro lugar a ficção de um corpo, em vez de originariamente possuir já um corpo em cada figuração. Além disso, o próprio Dante trabalhara com a ficção, ao narrar ter visto as imagens vivas a que chamava sombras e que distinguia do seu corpo. O que descrevera na sua viagem ao além passa a ter tradução no mundo terreno, onde tecnologia e arte contribuirão para aperfeiçoar o *trompe l'œil*, até ao ponto de o porem em movimento. O que em Dante tinha sido visão poética tornara-se agora uma ficção pictórica, remetida, porém, para o privilégio que a nova compreensão da arte lhe confere. Entretanto, damo-nos conta de que quanto mais as imagens se enchem da aparência de vida, tanto mais elas, ao invés, perturbam a percepção consistente do mundo corpóreo, introduzindo neste a morte precisamente através da ficção da vida. O que na época de Masaccio era ainda um triunfo inicial da ficção artística tornou-se, mais tarde, simples motivo de melancolia para um espectador que ainda podia sentir-se seguro das suas imagens do mundo.

Mas a encarnação que ocorreu nas imagens levou a uma outra consequência, que justifica um pequeno excurso. Devido à alteração que nelas provocou, expulsou da pintura toda a representação dos mortos que, assim, passaram a

Fig. 145. Albrecht Dürer, *São Jerónimo*, 1521.

adotar outros meios, não corpóreos e, portanto, transcendentais. O princípio unificador recentemente instituído da imagem pintada proibiu doravante a figuração de dois tipos de corpos, a saber, corpos vivos e corpos em que os defuntos se mostram como mortos num outro mundo. Ao submeter-se a representação pictórica às leis da percepção empírica, ela torna-se um reflexo do mundo e perde a capacidade de diferenciação simbólica. Os mortos deixaram de poder aparecer como almas-sombra num outro mundo; um olhar exigente apenas toleraria a sua representação como cadáveres. A caveira e o cadáver confirmaram a face terrível da morte, que os vivos defrontam no mundo. No início da idade moderna, na primeira Renascença, a caveira surge na pintura, juntamente com o retrato natural e como seu paralelo indispensável (fig. 145).[56] A imanência da percepção, que se reproduzia nas imagens como que num espelho pintado, findava na parede da morte. Mas também os retratos dos vivos eram colhidos pela morte, quando morriam os que eles representavam. A sua morte, porém, tinha lugar no reino dos vivos, ao passo que o além para onde se encaminhavam se subtraía à possibilidade de representação (embora na época se tenham inventado para ele ficções retóricas e visionárias). Já cedo se tinha iniciado nas imagens a avaliação do mundo como universo físico sem saída.

7.6.

Por fim, o corpo vivo, verdadeiro ideal da nova arte plástica, logrou inclusive expulsar as imagens-sombra do além. Celebrado como a resposta do Renascimento ao poema de Dante, o *Juízo Final* de Miguel Ângelo inscreve a questão ontológica da imagem e da morte na visão da ressurreição dos corpos.[57] A encomenda papal conferia a Miguel Ângelo uma vantagem sobre Dante, já que permitia a construção de um cenário do futuro absoluto, ou seja, do momento em que as almas-sombra regressavam aos seus corpos, portanto, eram de novo visíveis como corpos e não mais como sombras (fig. 146). Entretanto, os corpos que tinham passado pela morte reclamavam imagens que excedessem a dimensão corpórea, ou seja, imagens com uma mais intensa corporalidade, contrastando com a deficiência corporal das imagens-sombra da *Divina Comédia*.

Na primeira menção ao projeto, em Fevereiro de 1534, ainda não se fala do *Juízo Final*, mas da «ressurreição», que coloca o problema do corpo em primeiro plano – o corpo imortal dos mortos futuros.[58] Ao contrário dos seus antecessores e contemporâneos, Miguel Ângelo beneficiou do privilégio de poder desenvolver a sua ficção artística no próprio solo da fé eclesial, como visão autorizada, mas cuja legitimidade não dependia apenas de si. No cemitério que criou, perante o nosso olhar, os cadáveres erguem-se dos túmulos, levantam pedras tumulares, libertam-se das mortalhas, e os esqueletos vestem-se de carne nova (fig. 147). Elevam-se corpos musculados em extáticos movimentos de voo, aparentemente ainda dentro do espaço físico, embora já o transcendam. A sua corporalidade atuou de forma tão agressiva sobre os contemporâneos de Miguel Ângelo que eles não mais quiseram vê-la na tradição imaginal e pictórica das simples almas desnudadas, antes reagiram a ela como que à nudez dos outros corpos.

As imagens de corpos lembram inevitavelmente corpos, tal como as sombras pressupõem um corpo que possa projetar a sombra. Mas Miguel Ângelo inverteu a relação linear entre modelo e cópia, ao projetar, num gesto vigoroso e inédito, imagens de *corpos prospetivos*, que ainda não existem. Na sua criação imaginal, antecipa o segundo acto da criação divina, ao mostrar-nos corpos imortais que, por enquanto, a pintura pode apenas representar como corpos virtuais. Numa amálgama incomparável de orgulho e angústia, o papel do artista, como imita-

Fig. 146. Michelangelo, *Juízo Final*, 1536-41.
Pormenor dos «beatos».

ção do demiurgo divino, expressa-se no autorretrato de Miguel Ângelo, que aparece na pele esfolada de São Bartolomeu (fig. 148).[59] O Apóstolo, cuja pele foi restaurada após a ressurreição, mostra a faca que fez dele um mártir da fé, enquanto noutra mão apresenta ao nosso olhar a sua velha pele e nela o pintor com mãos flácidas, mortas, como um mártir da arte. Miguel Ângelo insere-se assim na imagem, sem ousar atribuir a si próprio um corpo ressuscitado.

O seu retrato na pele esfolada lembra-nos a lenda de Mársias, o sátiro que perdeu a competição artística de flauta por ele proposta a Apolo e, por isso, foi punido de modo tão terrível. Em Ovídio, Mársias transforma-se numa ferida gigante e brada a Apolo: «Porque me arrancas de mim próprio?» (*Quid me mihi detrahis*).[60] O mito do artista torna-se uma lenda acerca do corpo, quando o despique com o rival divino termina na perda do corpo pelo orgulhoso artista. Aqui, Miguel Ângelo refere-se a Dante, que começa o terceiro livro da *Divina Comédia*, relembrando a disputa entre Apolo e Mársias.[61] Nesta introdução, Dante pede ao deus das musas inspiração para o seu *ultimo lavoro,* para o qual solicitava a assistência divina. O pintor, de setenta anos de idade, apropria-se subtilmente da súplica de Dante, quando, numa imagem feita metáfora, invoca o divinal poeta para o ajudar no «último trabalho».[62]

147

148

Fig. 147. *Idem*. Pormenor da «ressurreição dos corpos».
Fig. 148. *Idem*. Pormenor do «autorretrato do artista na pele de São Bartolomeu».

Como Dante, também Miguel Ângelo apelou à liberdade da ficção poética, que o subtraía à concorrência e emulação com verdades teológicas. A sua verdadeira luta seria travada com Dante, ao qual ele havia dedicado vários sonetos. Introduziu, por isso, no tema cristão do Juízo Final motivos da *Divina Comédia*, como o barqueiro Caronte, que ao leme da sua barca transporta os mortos para o inferno. Sem grande afinidade textual, tais motivos são aqui expressões e alusões poéticas que não visam ilustrar Dante. Convidam antes a encarar e entender o panorama pintado do além como uma visão poética, no sentido da *Divina Comédia*. Os contemporâneos do artista estavam bem conscientes desta sua pretensão. Assim se explica, também, que o «divino Aretino», em Veneza, tenha feito a proposta, na qualidade de poeta, de escrever o argumento para a pintura de Miguel Ângelo. Este declinou, porém, a oferta com a desculpa de que a sua obra já estava meio acabada; se a tivesse aceite, teria, aliás, renegado a sua própria ideia poética da obra.[63]

7.7.

Depois de Dante, as imagens que nos transportavam até ao reino dos mortos tornaram-se um simples tema da arte; na poesia ou na pintura, a sua visão não passava de um produto da fantasia artística. O que as imagens não possuíam em

termos de verdade compensavam-no elas com a ficção e a feitura. Mas a ficção era inevitável, mesmo onde as imagens se referiam ao natural e duplicavam a realidade empírica, como num espelho. A *inspecção* com que nos certificamos do mundo não pode desprender-se da *aparência,* que já se acoita no exercício dos nossos olhos. Também as sombras, logo que ingressam no nosso olhar, se separam dos corpos a que pertencem. E os próprios corpos não nos aparecem como *são*, mas como os *vemos*; ou seja, num olhar estranho e alheio, que nós credulamente tomamos por facto. A distância relativamente à imagem não surge primeiro na reflexão, mas depara-se com ela já na produção da imagem.

Aparentemente, só as imagens técnicas, com o seu automatismo, se esquivavam a este dilema (embora delas tenhamos feito, de imediato e novamente, próteses do nosso olhar). Tempos houve em que se enalteceu a fotografia porque ela substituía o olhar humano, graças à máquina fotográfica. O corpo fotografado produzia, por assim dizer, como que a sua própria imagem do mesmo modo que desde sempre projetara a sua sombra. A imagem natural e a imagem técnica estão mais próximas entre si do que qualquer imagem que tenha passado pelo campo de visão de um espectador humano: por isso, Talbot chamou à fotografia o «lápis da natureza».[64] No entanto, é justamente quando a contiguidade entre corpo e imagem é máxima que esta se converte num fantasma, que não é nem imagem nem corpo. A este fantasma está associada a antiga magia, que durante tanto tempo esteve ao serviço da sombra. Já a moldagem mimética do corpo e a figura de cera, enquanto imagens técnicas, se tinham antecipado à fotografia nesta ambivalência.

Mas as sombras da fotografia são captadas no mundo presente e no corpo vivo. Aos mortos, ela pode apenas fixá-los como cadáveres; aos vivos converte-os imediatamente em mortos, isto é, em imagens irrecuperáveis de si mesmos. Embora o cinema tenha ensinado às imagens o movimento e o som, nunca foi possível recuperar o tempo que das imagens já se ausentou. Também a transmissão ao vivo em tempo real se dissipa como ilusão, ao revermos na TV o fluxo de imagens que, cinco minutos mais tarde, aparecem noutro canal. A fronteira entre vida e morte, no paradoxo que existe entre corpo e imagem, tornou-se uma experiência do mundo da vida. Revivemos as sombras de Dante no mundo presente. Quanto mais as imagens simulam o nosso corpo, tanto mais fortemente o

expropriam da diferença, em virtude da qual elas caucionam a sua realidade.

Só a dissemelhança com os corpos salva as imagens do labirinto em que as forçamos a substituí-lo. Por isso, a imaginação livre, que contraria a imitação, desde sempre funcionou como uma escapatória à imanência. Nos dias que correm, o mundo virtual proporciona uma evasão análoga. No seu livro *The Pearly Gates of Cyberspace* [*As Portas Perladas do Ciberespaço*], Margareth Wertheim, que abre a sua história da representação do espaço com Dante,[65] vê o mundo da «ciber-utopia» como o retorno a um dualismo, por nós perdido desde Dante. Numa concepção do mundo em que o próprio cosmos se deixa cartografar incessantemente como espaço físico, como imanência sem limites, a tecnologia das imagens virtuais seria, segundo a autora, um lugar para as vetustas necessidades espirituais, que ficaram privadas da sua base religiosa. Por isso, ela vê o êxodo ou a fugida do corpo como uma fuga para as imagens, a fim de nelas encontrar um além, ainda não totalmente arrestado pela imanência.

---

1 L. Marin, *Des pouvoirs de l'image*, p. 19.

2 Utilizei sobretudo a edição em seis volumes com introdução e comentário de H. Gmelin, *Dante Alighieri. Uma introdução que continua ainda a ser determinante em todos os aspetos da obra é a de A. Buck, «Die Commedia», p. 21-165. Cf. ainda R. Jacoff (ed.), *The Cambridge Companion to Dante*, e T. Barolini, *The undivine Comedy*. Acerca da recepção moderna de Dante, ver M. T. Reynolds, *Joyce and Dante*, e sobretudo os esplêndidos «Nove ensaios dantescos» de J. L. Borges, p. 359-394.

3 Dante, *A Divina Comédia*, *Inferno*, I, 67, e I, 122-123. [Trad. V. G. Moura, p. 34-35 e 36-37 - modificada.]

4 Acerca da sombra, ver E. H. Gombrich, *Shadows*, e V. I. Stoichita, *A Short History of Shadow*. Acerca da sombra em Dante, ver É. Gilson, «Trois études dantesques», p. 71ss., C. Bynum, «Faith imagining the self», p. 81ss., P. Boyde, *Perception and passion in Dante's Comedy*, p. 11ss., e N. Lindheim, «Body, Soul and Immortality», p. 1ss. Acerca da alma ver a correspondente entrada no *Historischen Wörterbuch der Philosophie*, e ainda G. Jüttemann, *et al.* (ed.), *Die Seele*, H. S'Jacob, *Idealism and realism*, p. 111ss. (a alma), D. de Chapeaurouge, «Die Rettung der Seele», p. 9ss., e C. Tiret, «L'image de l'âme au moyen âge», p. 48ss.

5 A este propósito, ver cap. 6 («Imagem e morte») e em particular a nota 115, nesse capítulo.

6 Dante, *A Divina Comédia*, *Purgatório*, XXV, 95-96. [Trad. V. G. Moura, p. 520-521.]

7 *Ibid.*, XXVI, 12. [*Ibid.*, p. 524-525.]

8 Sobre Domenico di Michelino e o seu fresco de Dante, ver R. Altrocchi, «Michelino's Dante», p. 15ss., W. C. Wanrooij, «Domenico di Michelino», vol. 24, p. 12ss., e E. Loos, 1977, p. 160ss.

9 Acerca da representação da alma na arte cristã, ver a bibliografia na nota 4, *supra*.

10 *Wiederverköperung*, i.e. *Wieder-verköperung* ou re-corporalização. *N.T.*

11 A este propósito, ver P. Binski, *Medieval Death*, e K. Bauch, *Das mittelalterliche Grabbild*.

12 Dante, *A Divina Comédia*, *Purgatório*, XII, 16-24. [Trad. V. G. Moura, p. 402-403 - modificada.]

13 A este respeito, ver a bibliografia na nota 4, *supra*.

14 Ver o comentário sobre o *Inferno*, V, 101, in H. Gmelin, *Dante Alighieri*, e ver ainda H. Rheinfelder, *Das Wort "Persona"*.

15 Dante, *A Divina Comédia*, *Purgatório*, II, 110. [Trad. V. G. Moura, p. 326-327.]

16 Dante, *A Divina Comédia*, *Inferno*, VI, 34. [*Ibid.*, p. 72-73: «Íamos pelas sombras que magoa a grave chuva, e o pé a pôr errante no aspecto vão que tinham de pessoa» / *Noi passavam su per l'ombre che adona la greve pioggia, e ponavam le piante sovra lor vanità che par persona.*]

17 G. Adriani e W. N. Greiser (ed.), *Robert Rauschenberg*, p. 25ss., com reproduções dos 34 cantos (fig. 13-46).

18 A este propósito, ver nota 122 no cap. 6 («Imagem e morte»), bem como K. Collins, *Shadow and substance*.

19 Homero, *Odisseia*, XI, 207, e *Ilíada*, XXIII, 100.

20 Virgílio, *Eneida*, VI, 700.

21 Dante, *A Divina Comédia*, *Purgatório*, XXI, 135-136. [Trad. V. G. Moura, p. 486-487.]

22 *Ibid.*, II, 79. [*Ibid.*, p. 324-325.]

23 Virgílio, *Eneida*, VI, 264.

24 Acerca de Narciso ver, por fim, C. Kruse, «Selbsterkenntnis als Medienerkenntnis», p. 99-115, com ulterior bibliografia, e ainda N. Suthor, «Geschichte der klassischen Bildgattungen in Quellentexten und Kommentaren», p. 96ss.

25 Ovídio, *Metamorfoses*, III, 385, e III, 390. [Trad. P. F. Alberto, p. 95.]

26 *Ibid.*, III, 416-417. [*Ibid.*, p. 96 - modificada.]

27 *Ibid.*, III, 434-436. [*Ibid.*, p. 96 - modificada.]

28 *Ibid.*, III, 467. [*Ibid.*, p. 97.]

29 K. Silverman e H. Farocki, *Von Godard sprechen*, p. 225ss., A. Bergala (ed.), *J. L. Godard par J. L. Godard*, vol. 2, p. 189ss., e H. Belting, «"Histoires d'images", entretien entre Hans Belting et Anne-Marie Bonnet», p. 60ss.

30 Dante, *A Divina Comédia*, *Purgatório*, III, 16-18. [Trad. V. G. Moura, p. 328-329 - modificada.]

31 *Ibid.*, III, 26. [*Ibid.*, p. 328-329.]

32 *Ibid.*, XXVI, 22-23. [*Ibid.*, p. 524-525.]

33 *Ibid.*, XXI, 136. [*Ibid.*, p. 486-487.]

34 *Ibid.*, XXV, 26. [*Ibid.*, p. 516-517.]

35 É. Gilson, «Trois études dantesques. Qu'est-ce qu'une ombre?», p. 71ss..

36 Dante, *A Divina Comédia*, *Purgatório*, XI, 91, e XI, 98. [Trad. V. G. Moura, p. 398-399.]

37 *Ibid.*, X, 39. [*Ibid.*, p. 388-389 - modificada.]

38 *Ibid.*, X, 95. [*Ibid.*, p. 390-391.]

39 H. Belting, «Das Bild als Text», p. 38, e R. Tarr, «Visibile parlare», p. 223ss. Ver ainda A. Kablitz, «Jenseitige Kunst oder Gott als Bildhauer», p. 309ss.

40 Encontram-se exemplos no Camposanto de Pisa, na Capela Strozzi de Santa Maria Novella em Florença e nos frescos de Orcagna em Santa Croce também em Florença. Ver H. Belting, «Das Bild als Text», p. 52ss., G. Kreyttenberg, «L'enfer d'Orcagna», p. 243ss., e U. Ilg, «Andrea di Ciones Fresko in S. Croce», p. 10ss.

41 G. Vasari, *Le Vite...*, vol. I, p. 372: *Dante coetano ed amico grandissimo, e non meno famoso poeta che Giotto pittore.*

42 Dante, *A Divina Comédia*, *Purgatório*, XI, 94-96 [Trad. V. G. Moura, p. 398-399]. O comentário de que Giotto ultrapassou na fama o seu mestre Cimabue refere-se à natureza efémera do renome do artista, que Dante aplicou também a si mesmo e ao seu orgulho de artista pecador. Acerca da tradição da historiografia da arte, ver M. Baxandall, *Giotto and the Orators*, e G. Vasari, *Le Vite...*, vol. I, p. 256.

43 M. Wertheim, *The Pearly Gates of Cyberspace*, p. 44ss. (Dante) e p. 76ss. (Giotto). Acerca da ilusão espacial e corporal de Giotto, ver J. White, *The Birth and Rebirth of Pictorial Space*, p. 57ss.

44 *Evangelho Segundo São João*, XX, 17.

45 J. H. Stubblebine, *Giotto*, fig. 52. Acerca do mesmo tema na Capela Magdalena, ver J. Poeschke, *Die Kirche S. Francesco in Assisi und ihre Wandmalereien*, fig. 218.

46 Dante, *A Divina Comédia*, *Purgatório*, XII, 64-69. [Trad. V. G. Moura, p. 406-407 - modificada.]

47 Sobre Cennini ver pormenores em V. I. Stoichita, *A Short History of Shadow*, p. 48ss., e C. Kruse, «Fleish werden-Fleish malen». Ver ainda E. Skaug, «Cenniniana», p. 15ss.

48 F. Brunello (ed.), 1971, p. 3ss.

49 A este propósito, ver H. Damisch, *L'Origine de la perspective*, e S. Y. Edgerton, *The Heritage of Giotto's Geometry*.

50 U. Baldini, *et al.* (ed.), *La Cappella Brancacci*, R. Longhi, *Masolino und Masaccio*, p. 205ss. (sobre Masaccio e Dante), e P. Roettgen, *Wandmalerei der Frührenaissance in Italien*, p. 92ss., com fig. 46 (*Expulsão do Paraíso*).

51 L. Manovich, «Eine Archäologie des Computerbildschirms», p. 124ss.

52 *Actos dos Apóstolos*, V, 12.

53 V. I. Stoichita, *A Short History of Shadow*, p. 54ss., L. Kretzenbacher, «Die Legende vom heilenden Schatten», p. 231ss., e P. W. van der Horst, «Peter's Shadow», p. 204ss. Sobre a pintura na Capela Brancacci, ver P. Roettgen, *Wandmalerei der Frührenaissance in Italien*, I, fig. 55.

54 J. P. Richter, *The Literary Works of Leonardo da Vinci*, p. 164, no prefácio aos *Seis Livros sobre a Luz e Sombras*.

55 G. Vasari, *Le Vite...*, vol. I, p. 288ss.

56 H. Belting e C. Kruse, *Die Erfindung des Gemäldes*, p. 75ss., e E. Pommier, *La Théorie du portrait*, p. 43ss.

57 C. De Tolnay, *Michelangelo*, p. 19ss. e p. 42ss., C. Gizzi (ed.), *Michelangelo e Dante*, B. Barnes, «Metaphorical painting», p. 65ss., e *Michelangelo's Last Judgement*.

58 C. De Tolnay, *Michelangelo*, com referências.

59 B. Barnes, *Michelangelo's Last Judgement*, p. 106ss. Ver igualmente E. Wyss, *The myth of Apollo and Marsyas in the Art of the Italian Renaissance*.

60 Ovídio, *Metamorfoses*, VI, 385. [Trad. P. F. Alberto, p. 160.]

61 Dante, *A Divina Comédia*, *Paraíso*, I, 13. [Trad. V. G. Moura, p. 594-595 - modificada.]

62 B. Barnes, «Metaphorical painting», p. 69.

63 P. Aretino, *Lettere sull'arte*, vol. I, p. 64ss., 113, e vol. II, p. 15ss., 21. Ver ainda a resposta de Miguel Ângelo, na edição de 1963, nº 53.

64 W. Wiegand (ed.), *Die Wahrheit der Photographie*, p. 45ss.

65 M. Wertheim, *The Pearly Gates of Cyberspace*, p. 283ss.

8. A TRANSPARÊNCIA DO MEIO

A imagem fotográfica

8.1. O ESPECTÁCULO DAS IMAGENS

No caso da fotografia, a questão da imagem aborda-se quase sempre de modo singular, já que a imagem ou se encara como *objet trouvé*, objeto dado, que a câmara arrebatou ao mundo, ou como o resultado de uma técnica instalada num dispositivo pré-programado. No primeiro caso, a imagem é um vestígio do mundo, no segundo, a expressão criada pelo meio é a «imagem fotográfica» nos limites que o programa lhe prescreve, entre o momento do disparo e a elaboração da foto. É, pois, necessária alguma clarificação caso pretendamos falar das imagens em sentido antropológico, ou seja, das imagens da memória e da imaginação com as quais interpretamos o mundo, tal como fizemos com as imagens antes da fotografia e como hoje fazemos com as tecnologias digitais. Não basta dizer que a «fotografia é pura contingência» e que ela só pode representar o que é dado no mundo.[1] No nosso olhar, o mundo também não é pura contingência, mas, como Susan Sontag afirmou acerca da fotografia, é representado por imagens, incluindo as nossas.[2] Como escreve Vilém Flusser, as imagens interpõem-se «entre o mundo e o homem. Em vez de representarem o mundo, ofuscam-no até que o ser humano comece, por fim, a viver em função das imagens por ele criadas». Segundo Flusser, as imagens depressa acabam no «tempo circular da magia», ainda que ele atribua um estatuto particular à imagem tecnológica, e portanto também à fotografia.[3] Mas é justamente esta distinção que questionarei, dentro de certos limites, nas páginas que se seguem.

Roland Barthes procurou a especificidade da «evidência da fotografia», ou seja, aquilo que a «distingue de qualquer outra imagem». Todavia, teve de admitir que já na experiência do tempo diante de uma fotografia, na vivência paradoxal de um tempo passado, se levou a cabo uma experiência de natureza antropológica, em tudo semelhante à velha questão sobre a «verdade da imagem» para aquele que a contempla. Foi por isso que ele escolheu fotografias de pessoas que conhecera e de quem possuía uma imagem mental, passível de funcionar como termo de comparação. Ao fazê-lo, refutou a sua própria asserção de que a foto-

grafia era «um objeto antropologicamente novo». Por fim, propôs-se refletir «sobre a relação antropológica entre a morte e a nova imagem [...] essa imagem que produz a morte ao tentar preservar a vida». E cita então a tese de Maurice Blanchot, segundo a qual «a essência da imagem consiste em ser toda exterior, sem intimidade e, todavia, mais inacessível e misteriosa que o pensamento do foro interior; sem significação, mas fazendo apelo à profundidade de todo o sentido possível; oculta e, no entanto, manifesta, contendo essa ausência-como-presença, que constitui o engodo e o fascínio das sereias».[4]

Barthes não desenvolveu uma verdadeira teoria da fotografia, mas, quase contra a sua vontade, abriu os limites mediais da fotografia – que sobre ele exerciam um grande fascínio – ao contexto geral da imagem. Na coletânea de fotografias, na sua troca ou na sua função como símbolos da memória transparecem padrões antropológicos, tal como na antiga esperança de compreender e possuir o mundo pelas imagens. É sob esta perspectiva que aqui abordarei o tema. O meu propósito não é, de modo algum, questionar as teorias da fotografia que, como teorias dos meios da imagem, alcançaram o maior êxito. Tenciono enveredar por outro caminho e relacionar as fotografias com o espectador, com as experiências de vida ou obsessões que ele expressa a partir das suas próprias imagens, mesmo quando elas se desviam da fotografia.

As imagens simbólicas da imaginação que imigram para este meio técnico vêm de longe. Exagerando um pouco, a questão que se levanta é a de saber que caminho as imagens percorrem até à fotografia. É sob esta perspectiva que a fotografia, o meio moderno por excelência, funciona como um novo espelho no qual se refletem as imagens do mundo. A percepção humana sempre se ajustou às novas técnicas imaginais mas, de harmonia com a sua natureza, transcende esses limites mediais. As imagens são intrinsecamente «intermediais». Vagueiam entre os meios históricos que foram sendo inventados. São nómadas que armam a sua tenda em cada novo meio criado ao longo da história, antes de se dirigirem para o próximo. Seria um erro confundi-las com os meios, porque estes são tão-só arquivos de imagens mortas, que ganham vida apenas com o nosso olhar. As imagens fotográficas ocupam o seu lugar neste antigo espectáculo, que poderíamos ver como um teatro das imagens. Antes da fotografia, muitos outros meios surgiram em cena, representando de cada vez um papel limitado no tempo.

As fotografias simbolizam ainda a nossa percepção e a nossa recordação do mundo. A evolução interna que a fotografia sofreu desde a sua invenção não foi de modo algum inevitável, antes denota o livre jogo que sobrevém da interação entre meio e imagem, os quais têm origens [e dinâmicas] muito próprias: o meio como invenção técnica e a imagem como significado simbólico do meio. Com o advento da fotografia alterou-se radicalmente a mundividência da modernidade. No decurso da sua história, deixámos atrás de nós as modas do realismo, do naturalismo e do simbolismo.[5] A sociedade industrial, no sentido clássico, veio e desapareceu. A fotografia acompanhou esta evolução, ao oferecer, em cada época, o espelho da realidade em que os espectadores contemporâneos desejaram contemplar-se.

Contudo, Vilém Flusser introduziu uma distinção rígida entre a imagem antiga e a imagem técnica, mas tal distinção só faz sentido em relação à diferença entre imagem e meio. «As imagens têm um significado mágico», diz ele. Pertencem a um «mundo em que tudo se repete» e, por conseguinte, tudo se conforma e ajusta a padrões antropológicos. Disto se distingue a «linearidade histórica» dos meios e das técnicas. Vilém Flusser encara a fotografia «como uma imagem de conceitos», mas isto é o que se pode dizer em relação à maioria das imagens, por muito aproximado que seja o entendimento dos «conceitos» aqui em questão. No caso da fotografia, as imagens significam «conceitos inscritos num programa». São conceitos inscritos na câmara fotográfica e ainda conceitos do mundo que o fotógrafo «codifica em imagens». «Não é o mundo lá fora que é real, nem sequer o conceito no seio do programa da máquina; só a fotografia é real», escreve Vilém Flusser, sublinhando que esta situação constitui uma inversão geral característica de qualquer dispositivo da sociedade pós-industrial. «A mudança é informativa, o familiar redundante [...], as fotos que se perseguem umas às outras, continuamente e em conformidade com os programas, são redundantes exatamente porque são sempre "novas" e esgotam automaticamente as possibilidades do programa fotográfico. Eis o desafio para o fotógrafo: a este fluxo de redundância opor imagens informativas». Mas informação significa informação sobre o mundo, informação inédita, isto é, informação que é controlada pela capacidade tecnológica da câmara. «Sentir-se no universo fotográfico significa vivenciar e conhecer o mundo em função das fotos». A «filoso-

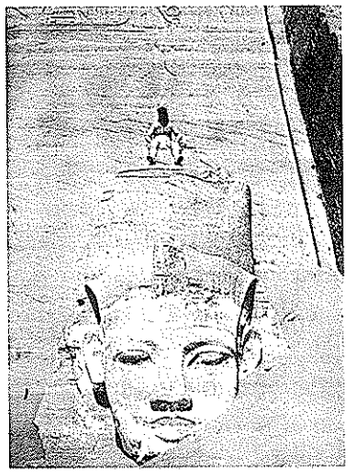
fia da fotografia» de Flusser leva a cabo uma «crítica do funcionalismo em todos os seus aspetos – antropológico, científico, político e estético». Contra a prepotência da imagem exorta-se à liberdade fotográfica: «a liberdade é a estratégia que consiste em submeter o acaso e a necessidade à intenção humana. Ser livre é jogar contra as máquinas».[6] Não é este o projeto seguido neste ensaio. Trata-se, no que se segue, de redescobrir a interação inevitável entre imagem e meio na fotografia, no horizonte mais vasto da história imagem.

8.2. A IMAGEM DO MUNDO

A fotografia já foi considerada como o verdadeiro ícone da modernidade. Tal é a hipoteca que desde então a desgasta e corrói. Mas o «amplo mundo lá fora» tornou-se cada vez mais suspeito e incerto, à medida que os tempos modernos se desenrolaram. A imaginação deixou de se ocupar com a verdade da realidade exterior; e, assim, já de nada servia poder fotografar o mundo. E quando os motivos se tornam caducos, a técnica torna-se obsoleta. A fotografia já não mostra o que o mundo é, mas o que ele era, quando ainda se acreditava na possibilidade de o conter na fotografia. O olhar contemporâneo vira-se mais para o imaginário e, não tardará muito, para o mundo virtual, para o qual o mundo real não passa de um entrave. Ainda que a fotografia já tenha sido encarada como um produto da realidade, nos seus primeiros tempos ela não produziu a realidade do mundo, mas o nosso olhar sincronizado com o mundo: a fotografia é o nosso olhar mutável e volúvel sobre o mundo – e por vezes um olhar sobre o nosso próprio olhar.

Tal é a objeção que nos dias de hoje corre contra a fotografia enquanto «signo indexical».[7] Ela pode decerto ser isso, uma marca ou um vestígio das coisas com que alguma vez entrou em contacto: o indício e a prova de que as coisas e os acontecimentos deverão ter existido quando foram fotografados. Na chapa fotográfica, porém, estas coisas e estes acontecimentos são arrancados do fluxo da vida e «captados» numa imagem, enquanto recordações desligadas da realidade, como acontece nas práticas mágicas. Mas a fotografia só adquire este significado, se nela buscarmos um vestígio da realidade das coisas e da nossa experiência com as coisas. A referência que as imagens fotográficas podem conter perde a sua significação quando as coisas, que nos permitiam aproximar do

149



150

Fig. 149. *Alfred Stieglitz a fotografar numa ponte*, 1905.
Fig. 150. Maxime Du Camp, *Colosso de Ramsés II no Templo de Abu Simbel*, 1850.

mundo, ficaram privadas da sua importância. A perda da referência na prática contemporânea da fotografia tem as suas origens em nós mesmos. É que entretanto preferimos sonhar mundos virtuais, decorporalizados, e talvez mesmo com sombras, que já não precisam de um corpo para existirem.

Mas a tecnologia é solícita e atenciosa. Desde o início que se utilizou a fotografia contra o seu significado, suposto ou real. Com ela pode reproduzir-se o que, de facto, não pode ser reproduzido, mas só imaginado. De nada serve dirigir a câmara para o mundo, já que não há imagens lá fora. Fazemo-las (ou temo-las) sempre e apenas dentro de nós. Por esta razão se perpetua a contenda em torno do pictorialismo e do documentarismo, os quais, na oscilação pendular da eterna demanda de imagens, elevaram a programa ora a beleza ora a verdade da fotografia (ora a impressão subjetiva, ora a expressão objetiva do mundo).[8] Quando a fotografia se acomodou à pintura, não se tratou apenas da mimese de outro meio.[9] Por se ter reconhecido na pintura a preeminência histórica como produtora de imagens, a fotografia não imitou a pintura, mas as suas imagens já comprovadas. Em vez de se repetir aqui a velha comparação com a pintura, que no fim serviu apenas para caucionar o estatuto da fotografia como arte, sugere-

-se antes deslindar o significado efetivo que a imagem fotográfica possui para os seus produtores e espectadores. Esse significado poderia consistir ou em extrair do mundo uma imagem aprazível, que responde por si mesma ou, inversamente, em analisar o mundo através de imagens. No primeiro caso, o mundo facultava o motivo, no outro, a imagem era uma chave para o mundo. A percepção da imagem fotográfica é programaticamente diferente nos dois casos. Se a imagem tem o seu significado em si mesma, é uma composição. Mas se mostra o que é opticamente inconsciente, captando o mundo com maior acuidade visual do que os nossos olhos possuem, então ela representa um meio que interpomos entre nós e o mundo.

A fotografia constitui um episódio breve na história da figuração e reprodução do mundo. Mas o mundo alterou-se para os nossos olhos a partir do momento em que passou a ser fotografado (fig. 149). O mundo após a fotografia – *the world after photography*, segundo a fórmula do artista conceptual americano Robert Smithson – torna-se uma espécie de museu de si mesmo.[10] A fotografia geometriza, nivela e classifica. Os lugares tornam-se lugares fotográficos e, como tais, aprisionados no retângulo fotográfico, sem escapatória possível da realidade empírica, fechados num momento do passado, como sublinhou Régis Durand na esteira de Smithson.[11] Assim se compreende que Smithson tenha tentado criar novos lugares na natureza em vez de reproduzir os existentes. Hoje possuímos um vasto arquivo de fotografias que nos recordam não só o instante em que foram tiradas, mas também o motivo que se inscreveu nesse mesmo momento. Esse arquivo reporta-se a um tempo perdido e envelhece com ele. O mundo esquiva-se rápida e radicalmente da semelhança com a fotografia, embora esta tenha sido tirada precisamente por causa da semelhança. Só na fotografia é que o mundo permanece como era.

Quando a fotografia foi inventada, o mundo já oferecia dois tipos muito diferentes de facetas. Existia, claro está, o mundo do presente, mas também o mundo antigo dos geólogos e arqueólogos. Neste mundo as construções poderiam ter milhares de anos quando foram fotografadas pela primeira vez. Maxime Du Camp fez destes monumentos o seu tema durante a jornada que empreendeu ao Egito com Gustave Flaubert, em 1850. Flaubert escreveu cartas desde o Oriente, com o fito de as publicar num diário de viagem e descrever um mundo exótico e

tão antigo como a pedra. Maxime Du Camp, escreve ele, «passa e gasta os seus dias» a documentar os monumentos egípcios em fotografias e a reuni-los «num belíssimo álbum» (fig. 150). Acerca da grande Esfinge, para a qual os dois homens cavalgaram com impaciência, escreveu que «nenhum desenho, que eu conheça, fornece uma ideia, mas agora será diferente, graças à excelente reprodução (*épreuve*, no duplo sentido de prova e impressão) que Maxime dela fez».[12] O Templo de Abu Simbel, para o qual apontou a câmara naqueles dias, encontra-se hoje reconstruído noutro lugar. O lugar que vemos na imagem já não existe.

A fotografia transforma o mundo num arquivo de imagens. Corremos atrás dele como de um fantasma e, no entanto, possuímo-lo só nas imagens a que ele desde sempre se esquivou. Também as imagens fotográficas persistem como relembranças mudas do nosso olhar efémero e passageiro. Animamo-las só quando recorremos às nossas próprias memórias. O olhar de dois espectadores que têm diante de si a mesma imagem separa-se onde a memória os separa. O olhar rememorante do espectador actual é diferente do olhar recordado, que levou à fotografia e nela se reificou. Mas a aura de um tempo irrepetível, que deixou o seu vestígio na fotografia irrepetível, leva a uma animação de tipo muito pessoal, que pressupõe no espectador uma empatia afetiva. A diferença entre imagem e realidade, na qual reside o enigma de uma ausência tornada visível, regressa à fotografia sob a forma da distância temporal em que ela se apresenta *post factum* aos nossos olhos. Sem dúvida, permutamos na fotografia «a lógica da mimese e da analogia (que é de índole metafórica), com a lógica do contacto e do vestígio (que é da natureza da metomímia). E, no entanto, ela não pode separar-se do ato que a produziu, é uma *imagem-acto*, ou seja uma incisão penetrante no sentido espacial e temporal».[13]

8.3. A FOTOGRAFIA NO MUNDO

Se a fotografia é um lugar de imagens dúbias, por outro lado, constitui um lugar ambíguo para imagens. Nunca sabemos o que fazer ou onde colocar as fotografias já feitas. Deveremos expô-las, pendurá-las na parede ou reuni-las num álbum para fazer uma espécie de diário visual? Rosalind Krauss recorda-nos que, nos primórdios da fotografia, a estereografia era o meio dominante através do

qual o público acedia à fotografia, como *«views»* em dispositivos estereoscópicos.[14] Em 1857, a *London Stereoscopic Company* vendeu 500.000 estereóscopos e, dois anos mais tarde, disponibilizava no mercado mais de 100.000 fotografias. Na altura, empreenderam-se campanhas para produzir fotografias não artísticas, mas documentais. Os fotógrafos comerciais vendiam álbuns como artigos de luxo. Só no século XX é que surgiram os meios da foto-impressão, que possibilitaram uma vastíssima difusão de imagens fotográficas, embora como reproduções realizadas num outro meio. A revista ilustrada tornou-se o lugar da fotografia pública, e o álbum o da foto privada. No espaço público a fotografia passa a existir apenas em reproduções secundárias [provas não diretamente produzidas a partir da chapa fotográfica], como imagem impressa ou filmada.[15]

Através do fotojornalismo, a *«great American magazine»* fundada em 1936 e publicada sob o título *Life*, modelou o olhar fotográfico de toda uma geração. Atingiu tiragens de oito milhões de exemplares, mas a publicação teve que ser suspensa em 1972, aquando da guerra do Vietname, porque foi ultrapassada na reportagem visual por um meio mais recente, a televisão.[16] A imagem impressa tornara-se demasiado cara e demasiado lenta. A televisão alterou a nossa percepção da foto singular, mesmo enquanto álbum ou arquivo de imagens. A televisão torna-se num *passe-partout* de imagens transitórias que não guardávamos nem precisávamos de comprar, porque nos chegavam por atacado para, em seguida, desaparecerem, substituídas por outras novas. As notícias difundidas de graça todas as noites, quase em tempo real, com a sua riqueza de imagens, alteraram o estatuto e o significado da fotografia singular enquanto documento que na sua extensão limitada reunia uma totalidade de informação sobre o mundo. Da parte do espectador, passou até a faltar o tempo necessário para que se consiga identificar este ou aquele repórter.[17]

Dada a transformação da percepção, era de prever que a fotografia se encontrasse a caminho da arte museal – processo que não deverá confundir-se com a velha ambição artística dos fotógrafos. A dinâmica que descrevemos constitui antes a retirada da fotografia que, pela via da aura, procura resguardar-se da concorrência e da emulação com os *mass media*. Olhamos para as fotografias como outrora para as pinturas. A isto se presta o seu formato, como obras nas paredes de um museu ou reproduções no catálogo de uma exposição. Mas não é aqui que

culmina a «forma *quadro*» de que fala Jean-François Chévrier.[18] Isto acontece sobretudo por causa da própria impressão, tão representativa da fotografia, por nós de bom grado desmentida quando lhe atribuímos dimensões monumentais. Nesta metamorfose a fotografia dissimula-se como o feitiço que verdadeiramente é. Como objeto (impressão em papel) precisa de um lugar em que possa estar colocada ou pendurada, um lugar de armazenamento. Assim, não só se atenua o antigo nexo entre negativo e positivo, prova infalível da referência técnica, como se faz desaparecer a foto antiga, exibindo-a no grande formato do museu ou relegando-a para o armazém digital, onde ela «jaz» pronta para ser recuperada e posta em circulação. Só através do ecrã o problema do armazenamento e da apresentação de fotografias parece ter sido resolvido. As fotos não deixaram apenas de representar o mundo; queremos mesmo que elas não o façam, que não permaneçam no mundo, e dedicamo-nos a escondê-las na caixa preta constituída pelas bases de dados, como se esta memória estivesse fora do mundo.[19]

Aqui se mostra a convivência simbólica e, por vezes, mágica que temos com as fotografias. Ocultamos a existência física das imagens técnicas, como se quiséssemos transferir para elas a expressão da nossa imaginação. Como tendemos a desconfiar do real, iludimo-nos a nós mesmos, pensando que podemos remover a antiga barreira entre a visibilidade e a invisibilidade das nossas próprias imagens. Além disso, receamos que a imagem fotográfica, como prova (índice) do mundo, nos possa convencer de mais realidade do que é nosso desejo admitir. A fotografia era e ainda é um teatro e um lugar de troca das imagens, nossas e das que recebemos do mundo. Daí a ambivalência entre o olhar e o que é olhado, que não pode ser abolida por nenhuma técnica, por mais objetiva que seja, enquanto nós próprios manejarmos a câmara. Se já quase nunca nos interrogamos sobre aquilo que as fotografias nos mostram, é porque o «aquilo» se converteu no apanágio das imagens em movimento (imagens ao vivo).

Na fotografia preferimos encontrar um mundo engenhosamente encenado. Não como uma estratégia artística, mas sim porque esse passou a ser o padrão perceptivo que os espectadores aplicam perante a fotografia exibida. Desejam nela descobrir um enigma que se esquive à percepção apressada e superficial a que habitualmente estão votados. Assim, a imagem fotográfica deixa de ser um documento para passar à condição de reminiscência de um sentido já quase per-

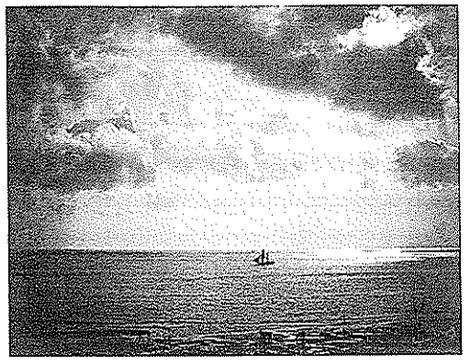


Fig. 151. Gustave Le Gray, *O Brig ao luar*, 1856.

dido e hermético do mundo. Satisfaz esta nova função de dois modos antagónicos: apresentando-se como um gesto teatral ousado ou uma performance, ou apresentando um olhar não convencional sobre um tema fortuito. A própria fotografia adota a forma de uma recordação, ao lembrar a pintura, o cinema ou o teatro – ou até a sua própria história, quando era ainda o *«dernier cri»*, o último grito, no mundo das imagens.

8.4. IMAGENS INTERMEDIAIS

A fotografia não se limitou a plagiar ou assimilar aspetos da pintura (o que a pintura também fez na direção inversa), mas foi buscar de empréstimo o seu olhar, para conferir às suas imagens maior profundidade e um significado mais universal, com o qual transcendesse os seus limites técnicos enquanto meio. Nos primórdios da sua invenção, as paisagens marítimas de Gustave Le Gray apropriam-se do olhar contemporâneo que a pintura romântica lançara à natureza (fig. 151). Através do olhar e do estilo histórico, a pintura monopolizou a percepção do mundo, até ao momento em que a fotografia se tornou o *meio preponderante*. O mesmo se verifica com o retrato deste período.[20] Desde sempre, os meios se definiram uns em relação aos outros, procurando reproduzir o mundo, mas também produziram um olhar que simbolizasse e modelasse a percepção de uma época.

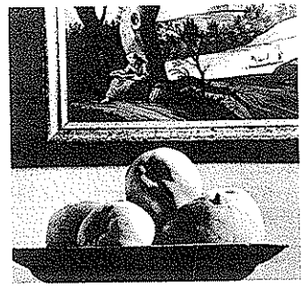
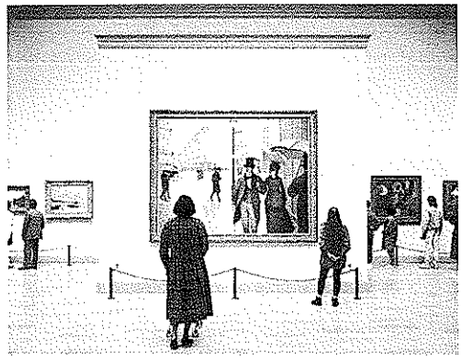


Fig. 152. André Kertész, *Natureza morta*, 1951.

Tornamo-nos conscientes do nosso olhar quando numa fotografia vários meios confluem e se sobrepõem como sedimentos da nossa experiência visual. André Kertesz produziu uma série de naturezas mortas, cujos temas provêm da pintura e exigem um olhar treinado na pintura. Numa foto de 1951 (fig. 152), coloca uma natureza morta (uma salva com maçãs) junto a uma velha pintura de outro género pictórico (uma paisagem), assim convidando o espectador a efetuar um certo trabalho de comparação.[21] Entre a natureza morta e o quadro pintado, ocorre uma diferença temporal que choca com a sua visão simultânea no mesmo espaço. De facto, estamos a olhar apenas para uma foto e, no entanto, vários meios imaginais entram pelo nosso olhar, entre os quais a pintura (sob a forma de um quadro tradicional), evocada como uma imagem de si mesma. Basta vermos a fotografia para reconhecer outro meio no seu espelho. A imagem que o espectador vê transcende os limites mediais e é constituída por uma síntese de imagem perceptiva e imagem recordada. O meio primário e o secundário (a foto efetiva e a pintura citada) libertam a imagem da sua contingência medial.

Nas suas *Museum Photographs* [*Fotografias de Museu*], Thomas Struth tomou como tema o olhar que os visitantes lançam sobre as pinturas. Olhamos para pessoas que vêem quadros, e que fazem parte da imagem que contemplamos. Perante as suas fotografias, que por sua vez se penduram em museus, intensifica-



153

154

Fig. 153. Thomas Struth, *Art Institute of Chicago 2*, Chicago, 1990.
Fig. 154. Cindy Sherman, *Fotograma sem título nº 56*, 1980. Fotografia.

-se o constrangimento do nosso olhar, somos intimados a tomar a posição dos espectadores na foto e atrás deles (fig. 153).

Comunicamos tanto com os que olham como com aquilo que é objeto desse olhar. Só no instante de alucinação e de perda do lugar somos arrastados para o livre fluxo de imagens que já não estão aprisionadas aos seus próprios meios. Poderia resumir-se esta experiência na fórmula «a imagem antecede a fotografia», parafraseando o pintor americano Alex Katz quando disse que «a imagem antecede à pintura» (*the image comes before the painting*).[22]

Através de uma estratégia intermedial similar, a artista americana Cindy Shermann mobilizou a experiência cinematográfica dos seus espectadores a fim de iludir e questionar o olhar fotográfico. Na série *Untitled Film Stills* [*Fotogramas Sem Título*], que surgiu nos anos 1970, não se trata, como à primeira vista se poderia pensar, de fotogramas de um filme, mas antes de fotogramas fictícios, planeados, que todavia consideramos como imagens de um filme.[23] Estão encenados como se surgissem e fossem tirados num local de produção, e em relação com um argumento cinematográfico (fig. 154). Vemo-nos compelidos a animá-los como ação de um filme, que completamos para a frente e para trás a partir da situação mostrada, e a interpretá-los como fragmentos de um contínuo que, efetivamente, não é possível captar numa única fotografia. Não é aqui indiferente o facto de a fotógrafa – que figura na suas obras – se comportar como uma atriz e não como uma

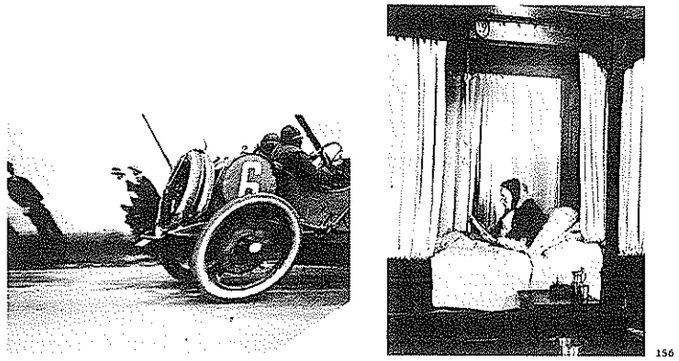
pessoa que posa para um retrato (ou seja, ela parece posar para uma câmara cinematográfica). Mais importante, porém, é que a fotografia utiliza um cliché percetivo, provindo do cinema. Percepcionamos as fotografias de modo distinto das imagens filmadas e atribuímos-lhes tarefas representacionais de todo diferentes. E no entanto não é apenas nos filmes que reconhecemos imagens fílmicas. Nas fotografias de Cindy Sherman a produção de imagens mentais (e a memória imaginal) dos espectadores é enganada, ao confundir-se um meio com o outro e, ao mesmo tempo, ao confirmá-los a ambos, através da apropriação das imagens como suas, em face da contradição existente entre meios diferentes. A interação do olhar e do meio liberta imagens que já não se integram em nenhum esquema técnico.

8.5. O TEMPO NA IMAGEM

A fotografia reproduz o olhar que lançamos sobre o mundo. Mas esta impressão impõe-se independentemente de ter sido uma câmara, desprovida de olhar, que captou a imagem que vemos. Sabemos decerto que a câmara foi manejada por um fotógrafo que a guiava com o seu olhar. Contudo, não hesitaríamos em identificar um olhar na fotografia – mesmo se a câmara tivesse sido dirigida às cegas e ao acaso para o mundo.

É praticamente impossível não ver na fotografia o meio de um olhar que se fixa numa imagem, e certamente de um outro olhar que se transfere para o nosso, quando estamos perante a imagem final. A percepção simbólica diante de uma fotografia procede de uma troca de dois olhares. Recordamos o olhar de que a fotografia constitui a recordação. Neste sentido, a fotografia é um meio entre dois olhares. Aqui, um papel importante é desempenhado pelo tempo que existe entre o olhar registado e o olhar reconhecedor. Vemos o mundo com o olhar de outro, mas confiamos que ele poderia ser também o nosso. O mesmo mundo parece diferente, porque foi visto num tempo diferente. Olhamos para o mundo através de uma imagem que não parece inventada, mas que confere uma duração ao olhar com que também nós experimentamos o mundo.

A interação de olhar e meio, que traduz a imagem técnica em imagem mental, pode elucidar-se através de dois exemplos que exprimem a experiência do tempo de forma muito diferente. Embora a técnica utilizada seja muito semelhante, o

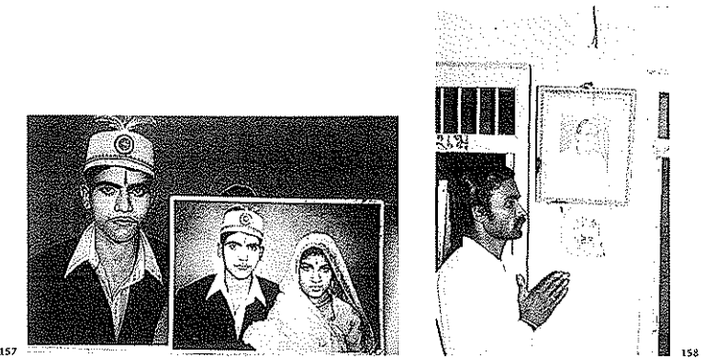


155 156

Fig. 155. Jacques-Henri Lartigue, *Grand Prix*, 1912.
Fig. 156. André Kertész, *Mulher a ler no hospício de Beaune*, 1928.

tempo simbolizado tem natureza antitética. O *Grand Prix* de Jacques-Henri Lartigue, de 1912, é um instantâneo de uma corrida de automóveis. Capta uma velocidade superior ao tempo de exposição da câmara, daí a falta de nitidez (fig. 155).[24] Um outro olhar é-nos oferecido pela enfermaria do velho Hospício de Beaune, onde em 1928 André Kertész fotografou uma velhinha acamada lendo (fig. 156), aliás numa cama que remonta ao final da Idade Média.[25] Aqui a duração, emanando do tema, roça a intemporalidade. As duas fotografias encerram uma contradição que transcende as condições e os parâmetros técnicos do meio. Os seus tempos de exposição, por diferentes que possam ter sido, não explicam semelhante contraste. Pelo contrário, é o tema – velocidade ou serenidade –, que a câmara capta na chapa fotográfica, que faz a diferença. Se vemos duas imagens tão diferentes não foi porque foram fotografadas a velocidades diferentes, mas porque possuem na nossa memória e imaginação uma distinta qualidade temporal, ou seja, numa a permanência e na outra o seu oposto. A duração exagerada e a brevidade excessiva de tempo constituem imagens da nossa reserva mental antes mesmo de as reencontramos na fotografia, como «imagens mnésicas» fáceis de decifrar.

Quando a morte se apodera da imagem da memória, a permanência do tempo torna-se nela final e absoluta. Num exemplo indiano que fui buscar ao belo livro de Christopher Pinney, um fotógrafo estabeleceu o modelo para uma imagem comemorativa pintada que um casal mandou fazer, talvez no dia do seu ca-



157 158

Fig. 157. *Retrato de recém-casados, com a fotografia que serviu de modelo*, 1996.
Fig. 158. *Manoharlal Bharatiya venera a fotografia do seu pai*, 1991.

samento, para que pudesse sobreviver para sempre como imagem (fig. 157).[26] Uma imagem não pode morrer e, no entanto, conferiu existência a um corpo mortal. No nosso caso, porém, a fotografia não é a imagem reconhecida que transportará o casal para uma pose de eternidade; é apenas um estudo técnico preliminar que possibilitará a um pintor fixar o tema na sua verdade natural. Na tradição local do casal, a pintura possuía decerto uma valência simbólica que a fotografia, como importação moderna, ainda não adquirira – apesar da sua rápida introdução na Índia. Por conseguinte, atribuem-se aos dois meios significações distintas. Deparamos assim com duas culturas antinómicas do olhar. O tempo fotográfico, que documenta o momento em que a imagem foi tirada, e o tempo da memória, que aflui e se concentra no olhar do casal, aspetos em aberta contradição de que, contudo, o espectador ocidental não se aperceberá.

Mas a situação intermedial de foto e pintura, que convergem no olhar da recordação, é mais complexa do que esta descrição sugere. O olhar do casal, no qual se nos apresenta a intimação de lhe respondermos com o olhar da recordação, não posa aqui para a foto, mas para a pintura. Embora a fotografia fosse já então reconhecida na Índia como meio imaginal de direito próprio, assumiu as convenções da pintura. Noutro exemplo, tirado do mesmo livro, um homem fez-se fotografar diante de uma foto emoldurada do seu pai falecido, a quem ele honra com as mãos juntas (fig. 158).[27] O olhar para a foto dirige-se ao pai. Num

Fig. 159. In William Johnson, *Oriental Races and Tribes*, vol. I, Londres, 1863.

contexto de devoção filial, e num sentido ritual, é indiferente que o pai esteja representado numa fotografia. Aqui um culto antigo da imagem transfere-se para o culto da fotografia, e pressentimos que só no uso simbólico que fazemos dos meios estes se tornam imagens.

O significado intercultural da fotografia expressa-se na foto que o inglês William Johnson tirou, em 1863, a um grupo de indianos.[28] O intuito de Johnson era elaborar um álbum das «raças orientais», e foi com esta finalidade que os homens posaram. Não se vêem aqui como indivíduos, mas como representantes de uma raça (fig. 159). O pano de fundo sobre o qual, segundo o costume da época, foram fotografados reforça o cliché que Johnson buscava. Para além do mais recorreu ao dispositivo inabitual de reproduzir o seu tema no estilo da antiga iluminura indiana: vemos os respeitáveis indianos dispostos num estrito paralelismo relativamente à imagem, como se aparecessem numa antiga tela plana. A imagem estabelece uma sincronia entre o tema exótico e o estilo imaginal segundo o modo de visão, até então, habitual. A imagem que dos indianos se esperava ver imigrou para o meio técnico, onde agora apenas possui o direito de hospitalidade. Johnson quis dissimular o novo meio, a fim de criar uma imagem indiana no duplo sentido de motivo indiano e de olhar indiano sobre o mundo.

Muito diferente foi o desfecho da tentativa de Rembrandt de captar o mundo indiano da sua época e de o representar numa imagem. Em 1655 adquiriu num

160

161

Fig. 160. Rembrandt, *Quatro Xeques*, c1655. Desenho à pena a partir da fig. seguinte.
Fig. 161. *Quatro Xeques*, c1630.

leilão em Amesterdão uma miniatura mongol, tal como aquelas que, muito mais tarde, serviriam a Johnson de modelo (fig. 161). A miniatura mostra quatro xeques que, sumptuosamente vestidos, estão sentados diante de um cenário natural sem profundidade. Mas Rembrandt arrancou o tema ao idioma indiano em que estava representado, e traduziu-o para um desenho à pena, fogoso e enérgico, que representa a sua própria concepção de imagem (fig. 160).[29] Sem dúvida que teria desenhado o motivo indiano da mesma forma, se o tivesse feito ao vivo. Inopinadamente, os xeques sentam-se num lugar com profundidade espacial e utilizam uma linguagem corporal calorosa que, por assim dizer, está congelada na estilização da arte indiana. Apesar da coincidência do tema, trata-se de outra imagem, mais conforme aos hábitos visuais ocidentais. Rembrandt analisou o modelo estrangeiro e tratou-o em conformidade com a sua própria concepção imaginal. Assim se permutam também as premissas do desenho e da fotografia. O desenho recorre ao olhar ocidental, a fotografia, por via da encenação do tema, recorre ao olhar oriental.

8.6. O OLHAR PARA O MUNDO

As imagens surgem numa história dos meios visuais e da sua recíproca substituição e mudança, mas com a persistência destes elas sofreram igualmente

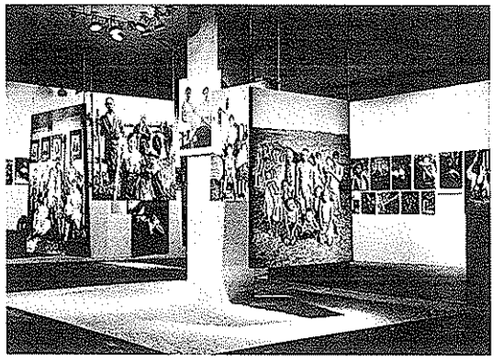


Fig. 162. *Aspeto da exposição The Family of Man*, org. E. Steichen, arq. P. Rudolph, fot. E. Stoller, 1955.

uma transformação interna. A história dos meios está ligada à história do olhar, que, por seu turno, pode ser lida a partir da história medial. As transformações dos meios e do olhar estimularam o seu mútuo movimento. A percepção, enquanto estilo e padrão, foi decerto marcada e moldada pelos meios da imagem a que esteve exposta, mas esta moldagem verifica-se também na direção contrária, embora seja difícil demonstrá-lo. As imagens só podem conferir autoridade a um olhar que busque confirmação a partir delas. O olhar, que nunca descansa e nunca se repete, alterou as imagens, mesmo quando se lhe pedia uma representação objetiva do mundo. A realidade é, como bem se sabe, o resultado de uma construção que nós próprios organizamos.[30] Com a alteração do olhar muda também o trato com o meio que representa a produção imaginal de uma época.

Na década de 1950, a exposição *The Family of Man* [*A Família do Homem*] deu a volta ao mundo (fig. 162). Edward Steichen concebeu-a e montou-a, no fim da sua vida, com a pretensão de ela ser a última palavra de uma fotografia objetiva.[31] O credo da exposição era o ideal de uma reportagem fiel à verdade e que apelasse à confiança numa solidariedade global da «humanidade». Os fotógrafos da Magnum alimentavam assim a ilusão de que seria possível reproduzir o mundo em fotografias, encerrando-o em narrativas lineares. Cada fotografia individual apresentaria a história da humanidade num contínuo ininterrupto.

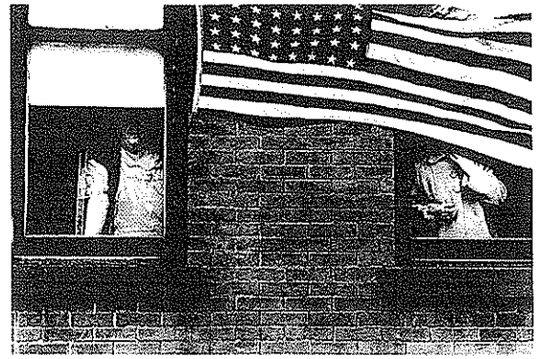


Fig. 163. Robert Frank, *Desfile em Hoboken, N.J.* Capa da série *The Americans*, 1955-56.

Instituir-se-ia em todas as partes do mundo um olhar idêntico sobre os homens, e assim se autenticaria a verdade da fotografia.

Este olhar idealista suscitou uma resposta polémica no fotógrafo Robert Frank, quando em 1955 viajou para os Estados Unidos com uma bolsa da Fundação Guggenheim a fim de fazer uma «reportagem fotográfica» sobre o país. O resultado foi publicado não numa exposição, mas num livro intitulado *The Americans*. Após longa resistência e oposição, o livro saiu em 1959 com uma introdução de Jack Kerouac.[32] Frank, que contribuíra pessoalmente com sete obras para a exposição *The Family of Man*, dirigia agora um olhar subversivo aos Estados Unidos, trazendo à luz a sua subcultura. O mundo revelou-se ao artista como demasiado complexo para ser representado em imagens que oferecessem abstrações e generalidades sobre a realidade. Um exemplo é a fotografia muito conhecida, que desconstrói as pretensões simbólicas da bandeira americana (fig. 163). Nesta imagem esconde-se, por assim dizer, a vista de duas mulheres que permanecem na penumbra, por trás das suas janelas. No olhar brutal sobre um cenário banal, onde todavia surge uma fotografia impecável, torna-se patente a incongruência entre imagem e olhar. Desfaz-se a ilusão a propósito de uma verdade única e exclusiva da imagem. O mundo não tem de si imagens, que simplesmente se lhe devam arrebatar. As imagens irrompem de um olhar que busca um ponto de vista novo e pessoal. São as imagens de quem observa o mundo.

Fig. 164. Erich Salomon, *Aristide Briand visa fotógrafo no Quai d'Orsay*, 1931.

A câmara está ligada àquilo que é dado, e que é independente da nossa vontade. E, no entanto, a vontade está implicada na feitura da imagem, porque o processo é guiado pela atenção pessoal. Paradoxalmente, é quando o olhar fotográfico se mobiliza como meio comprovativo do real no mundo que a vontade desempenha o papel mais importante. A garantia dos factos e dos indícios é uma armadilha colocada bem no centro de um meio alegadamente incorruptível. Todos os meios e imagens envolvem uma parte de incerteza e prestam-se à manipulação. Nem sequer é preciso pensar no abuso ideológico que os regimes totalitários perpetram ao retocar fotografias oficiais, explorando a veracidade do meio para esconder mentiras.[33] As imagens podem igualmente referir-se umas às outras e contradizer-se entre si. Neste sentido – que na literatura se denomina intertextualidade – vemos que a série *The Americans* de Robert Frank concorre com outros projetos fotográficos tendo em vista uma «imagem» credível do mundo americano.

A impaciência que habita o olhar, continuamente insatisfeito e desmentido, e a caça da verdadeira imagem, nunca vista, espicaçaram fotojornalistas famosos, que passaram a apontar as suas câmaras como armas visando as suas presas. Eles foram os heróis da aventura fotográfica, enquanto não se viram desalojados pelas emissões ao vivo dos novos meios de comunicação. A metáfora da caça (à imagem) reflete-se já na expressão de que alguém «dispara» fotografias.

Fig. 165. Leonardo Henrichsen, *Captura de imagem em Santiago do Chile, 1973.* (Fotograma da sua própria morte.)

Um velho papel masculino, o de fazer presas, regressa assim à técnica fotográfica. Na foto famosa que, em 1931, Erich Salomon fez do político francês Aristide Briand, este último aponta o seu dedo ao fotógrafo que para ele dirigiu a sua arma, chamando-o de «o rei dos indiscretos», porque furtivamente se intrometeu no seu espaço pessoal (fig. 164). A situação dramatiza-se aqui como encontro entre caçador e presa.[34]

A última imagem captada por Leonardo Henrichsen, antes de ser fatalmente alvejado pelo soldado que lhe fazia frente (fig. 165), não deixa de ter relação com a fotografia de Salomon. Só que aqui invertem-se os papéis da vítima e do perpetrador. Foi durante as fases iniciais do golpe militar no Chile em 1973, que o repórter se viu diante do seu assassino. Henrichsen captou em imagem a sua própria morte, quando o golpista respondeu à intrusão fotográfica com um tiro mortal que atingiu o homem que se encontrava atrás da câmara. A fotografia [originalmente um fotograma], que mostra a espingarda e a câmara, duas armas que se apontam uma à outra, regista assim o momento final (o último olhar) na vida da pessoa que a tirou. Ao visar o seu alvo, o caçador de imagens perdeu a sua vida.[35]

No seu filme *Blow-Up*, de 1966, Michelangelo Antonioni filmou uma cena em que um fotógrafo publicitário e da moda invade com a sua câmara o corpo de um modelo feminino (fig. 166). O fotógrafo apossa-se de um espaço que seria priva-

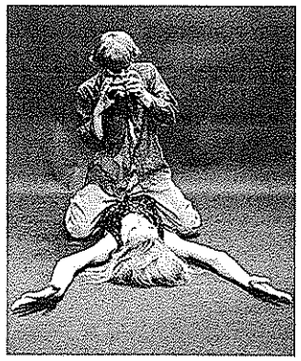


Fig. 166. Michelangelo Antonioni, *Blow Up*, 1966.

do, caso o chamado «modelo» não tivesse desde logo oferecido o seu próprio corpo, em vez de se apresentar como tema anónimo para uma foto. O trabalho da câmara sugere uma analogia inconfundível com um assalto sexual. O fotógrafo não regista um corpo, mas arranca do corpo dócil toda uma série de fotografias. O fotógrafo usa um certo grau de violência para dominar o tema; viola o mundo para o transformar numa imagem. Nas palavras de Salman Rushdie, a pornografia na morte da Princesa Diana reside no facto de que ela morre durante um ataque sexual sublimado. Através da fuga, afirmou o direito de persistir como sujeito. Como objeto dos fotógrafos, tentou escapar-lhes, mas «foi ao encontro da sua própria morte».[36]

Ao dirigir o seu olhar para o mundo, o fotógrafo parece exigir o direito de só ele ser sujeito. O seu direito de autor consiste no direito de dispor livremente da imagem, declarando-se assim como observador soberano do mundo. E, todavia, o papel de autor está em contradição com a sua dependência do motivo e do acto técnico de fotografar, segundo o qual a reprodução do mundo faz parte do programa da máquina. O fotógrafo só pode superar o conflito entre o olhar e o seu tema ou objeto, pelo cultivo do olhar, caso a caso e para cada nova foto. A «fabricação de imagens», em que os autores habitualmente se confirmam como artistas ou narradores, desliza para uma zona de penumbra em virtude do carácter indexical do meio fotográfico. Eis a razão por que desde há algumas décadas os fotógrafos-

-artistas buscam a emancipação em relação ao facto visual, a fim de soltarem a imagem da contingência que opõe o material do mundo ao sujeito. Encenam o mundo, de forma a apoderarem-se dele não só na imagem, mas no tema ou motivo. O mundo torna-se assim matéria prima para a imaginação. Mas esta mudança só foi possível, a partir do momento em que a fotografia perdeu o seu lugar nos *mass media* e se questionou a si mesma como meio, para poder iniciar uma nova carreira. Ao fazê-lo, alterou o que a caracterizava face às demais artes.

8.7. A ENCENAÇÃO DO OLHAR: JEFF WALL

Segundo o artista canadiano Jeff Wall, a arte conceptual dos anos 1960 foi responsável por esta mudança. Até então, a fotografia ainda não satisfizera «o pressuposto da sua autodestronização ou desconstrução, pelo qual as outras artes haviam passado como uma fase necessária da sua evolução». Graças ao confronto com a arte conceptual, a fotografia reinscreveu a sua produção imaginal num novo plano de reflexão, caracterizado por uma intencionalidade declarada, na qual a ficção na concepção imaginal trabalha a par do carácter analógico da reprodução técnica.[37] Nas suas fotos em caixa de luz, que ao mesmo tempo intensificam o antigo fascínio da fotografia e a lançam contra a fotografia, Jeff Wall leva a cabo um diálogo com a pintura, precursora da fotografia, e com o cinema, que até certo ponto se tornou o seu herdeiro.[38]

Ao ultrapassar os limites que separam estes meios, confere um destino incerto às imagens que tenta dominar. A libertação destas ocorre quando se desvinculam da lei convencional do meio. A pintura empresta a liberdade da produção imaginal à fotografia, cortando assim o cordão umbilical que até então a ligava à contingência. O cinema dispensa às fotografias o seu poder narrativo, e elas deixam assim de ser utilizadas como elementos de uma sequência cinematográfica para representarem a história completa numa única imagem. No apogeu da imagem em movimento, a imagem fixa entra na competição da narrativa. «Interessa-me o jogo entre o que a fotografia é e o que aparece como fotografia», disse Jeff Wall numa entrevista.[39] «O movimento refreado tem uma intensidade elevada, em comparação com o filme». A encenação ganha vivacidade na medida em que se recusa a dissolução da história narrada num desfecho unívoco

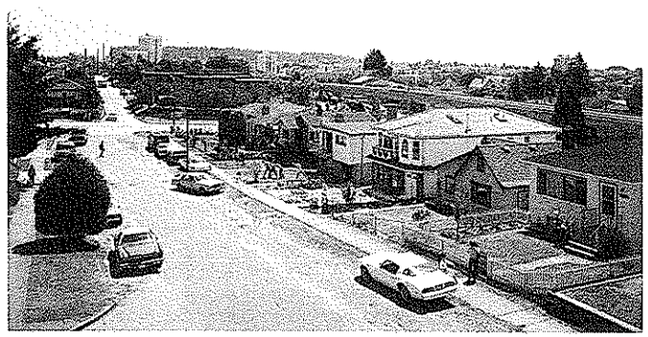


Fig. 167. Jeff Wall, *Eviction Struggle*, 1988.

(fig. 167). A essência da imagem, que Jeff Wall, aliás de modo demasiado idealista, identifica com a história da composição de um quadro [composto, encenado], na arte ocidental, consiste «apenas no jogo do incerto[40]. O procedimento intermedial consiste não só na aproximação cada vez maior da fotografia aos outros meios, mas também em facultar ao espectador uma nova liberdade na permuta entre as imagens que recebe e as que projeta num meio.

No célebre trabalho *The Storyteller* [*O Contador de Histórias*], que ele expôs pela primeira vez em 1986, utiliza o formato habitual constituído por uma ampla transparência em caixa de luz (fig. 168). O tema escolhido é a narrativa sobre o mundo, como domínio primigénio da imagem.[41] Índios americanos da Colômbia Britânica estão sentados debaixo de uma ponte da autoestrada em Vancouver, literalmente à sombra e nas margens do mundo moderno, para entre si contarem histórias do passado do mundo. A espontaneidade do olhar é enganadora. Com efeito, Jeff Wall actua como um realizador cinematográfico. «Encena imagens para definir a verdade que reside por detrás das imagens». Deveria talvez dizer-se que lidamos com uma verdade que habita apenas nas imagens. «A ficção ensaia-se para deixar falar as imagens mudas. Os atores principais tomam os seus lugares. Tais encenações tornam-se «reconstruções [fotográficas] da realidade». Cada pose é parte de um guião. Através da máscara constituída pela neutralidade do meio tecnológico, a ficção é dotada de uma verdade sublime que

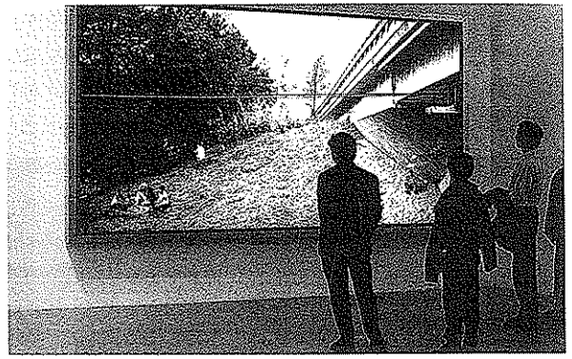


Fig. 168. Jeff Wall, *The Storyteller*, 1986.

os olhos do espectador presumem como competência do meio. O gesto fotográfico torna-se, assim, autónomo. Uma vez que só consegue mostrar o que existe diante da câmara, encarregar-se-á de produzir o real, seja qual for a forma como essa realidade se tenha formado. O mundo deve, primeiro, encenar-se, para nos fornecer as imagens em que melhor se possa compreender aquela em que ele se apresenta de modo superficial. A narradora, na margem da cena fotografada, é por assim dizer a encarnação e o meio vivo das imagens que surgem numa narrativa. Através das suas palavras, que não podemos ouvir mas podemos observar à distância, ela gera nos ouvintes imagens mentais para além do horizonte da realidade fotografada. O registo visual de um lugar, com o que tem de permanente, alia-se assim à nossa imaginação para o transcender.

8.8. A QUESTÃO DA IMAGEM: ROBERT FRANK

Na sua conhecida autobiografia à maneira de álbum, publicada primeiramente em 1972 como *The Lines of my Hand* [*As Linhas da Minha Mão*], Robert Frank questiona a imagem, ao lançar um olhar retrospectivo sobre a sua própria obra como fotógrafo: «Pensando num tempo que nunca regressará. Um livro de fotografias olha para mim». Na altura em que a escreveu já se iniciara no cinema e não trabalhava como fotógrafo há mais de dez anos. No fim do livro esclarece

que não quis permanecer um homem alheado e indiferente atrás da câmara, pretendendo envolver-se activamente na imagem «que se passa diante das lentes». A sua obra como realizador já não era, a longo prazo, uma solução, mas apenas uma fuga para outro meio.[42] No seu meio específico, a fotografia, Frank começara já a libertar-se dos constrangimentos da imagem singular, desconstruindo-a de modo fantasioso e rebelde. Rasgava fotografias, imprimia-as repetidamente na mesma folha de papel, fazia delas colagens, riscava-as, escrevia sobre os negativos, justapunha consecutivas provas de contacto para organizar relatos figurados que encenavam uma história pessoal, como uma fotobiografia. O antigo fotojornalista refazia e «editava» a sua própria obra, como faziam na altura os vídeo-artistas.

Foi assim que alguns viram em Robert Frank um representante da «fotografia subjetiva». Porém, o que aqui nos traz não é o seu estilo fotográfico, mas a sua concepção de imagem, questão que só indiretamente se relaciona com a arte da fotografia. A reflexão de Frank sobre a imagem explora antes a relação entre a imagem medial (a foto) e a imagem mental (a vivência, o sentimento e a auto-expressão). O questionamento incide sobre a transparência da fotografia em relação a uma imagem de outro tipo, que tem o seu lugar no sujeito. A analogia habitual entre fotografia e tema, é substituída por uma analogia entre imagem e sujeito, que simboliza o mundo no olhar e na imagem. Frank vê as suas próprias fotos, tiradas ao longo de um período de mais de duas décadas, como as linhas da sua mão, para parafrasear o título do seu livro.[43] Encenadas nesta perspectiva, as imagens ganham uma animação melancólica. Retornam como imagens de um olhar passado, que Frank lançou sobre o mundo. Depara-se aqui com o reconhecimento de que nenhum olhar é repetível. Frank pôde relembrar o seu próprio olhar, só quando o reencontrou nas suas velhas fotografias. Estas armazenam o tempo em que surgiram, inicialmente de um modo invisível, tornando-o visível quando voltam a ser olhadas com os olhos da relembrança. Retrospectivamente, a evolução fotográfica reflete uma evolução biográfica, ao longo da qual a própria concepção da imagem se alterou. A primeira página dupla do seu livro apresenta uma colagem de instantâneos de amigos falecidos, onde as imagens da memória se apresentam, como as nossas próprias, em transições fluídas de imagem para imagem, de pessoa para pessoa. As sequências de

fotografias reais começam, depois, com uma nova seleção de fotografias de um livro anterior, privado, com o título de *Black, White and Things* [*Preto, Branco e Coisas*], que Frank compilou em 1952. Fizeram-se apenas três exemplares, cada um deles com tiragens originais, tendo um exemplar sido oferecido a Edward Steichen.[44]

The Lines of my Hand acrescenta uma segunda retrospectiva, desta vez consagrada à famosa série *The Americans* (cf. p. 285, *supra*). Aqui, as fotografias alternam com consecutivas provas de contacto da série (fig. 169), que atestam a espontaneidade da produção fotográfica desse período, como continuidade num processo de vida e do seu viajar [pela América]. As montagens e as colagens visam separar esta série de imagens da sua ligação com o livro de 1959 e o contexto da sua publicação, para reconduzi-las à livre disposição do fotógrafo. Logo a seguir, no livro, em ordem cronológica, surge a série *Bus Photographs* [*Fotografias de Autocarro*], de 1958 (fig. 170). Frank encontrava-se então desiludido e saturado com o olhar pessoal e refugiara-se no automatismo da câmara que, num percurso de autocarro pela cidade de Nova Iorque, ele dirigia às cegas para a avenida. À sua maneira, os resultados testemunham o conflito entre câmara e olhar. Ao pretender ser apenas uma câmara em movimento, Frank afirmava, nesta negação de si, a luta do autor com a sua própria percepção do mundo. «Estas fotografias representam o meu último projeto em fotografia», declarou ele num comentário escrito, mais de dez anos depois.[45] «Quando selecionei e ordenei as imagens, sabia que tinha chegado ao fim de um capítulo.» É por isso que *The Lines of my Hand* se encerra com um olhar sobre os filmes que o autor desde então realizara.

No entanto, nas duas últimas páginas ilustradas do livro, a fotografia regressa pela porta traseira. Por duas vezes, mostram a paisagem da Nova Escócia no Canadá, onde então Frank vivia (fig. 171). O olhar panorâmico, constituído pela montagem de tiras fotográficas, põe em causa a equação da imagem com o olhar e, também, da imagem com o tema.[46] Por outras palavras, Frank elimina a equação da edição fotográfica com a imagem que nela se vê. Até 1952, como ele referiu a um entrevistador, «tentou sempre fazer uma imagem que realmente dissesse tudo».[47] Mas já há muito que «não queria estar dependente de uma só fotografia: há que evoluir», como se refere noutro lugar.[48] Assim, manipulou e

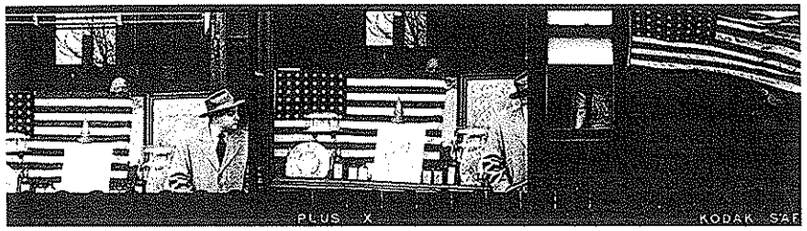


Fig. 169. Robert Frank, provas de contacto da série *The Americans*.

editou furiosamente as suas fotografias constituindo colagens ou séries inteiras, «para não se ficar agarrado a uma só imagem», que permaneceria para sempre como um fragmento remanescente do fluxo da memória. «Para mim, a fotografia deixou de existir», anunciava em 1994.[49] Esta observação só pode entender-se, se a relacionarmos com o feitiço imaginal que a câmara produz. O olhar que a anima deve manter a sua distância face ao meio que o reifica. Frank trabalha assim com o meio e contra a prepotência desse meio. Deveriam «existir mais imagens», para que uma imagem pudesse surgir no espectador. Para ele, «as fotografias eram decerto uma necessidade», mas «isso depende do modo como são apresentadas. Por vezes, há que deixar algo para o espectador fazer», para que este possa reviver a experiência do fotógrafo quando manipula a câmara.[50] Neste projeto a foto torna-se, num sentido novo, um meio entre a imagem do realizador e a imagem do espectador.

A paisagem da Nova Escócia, com que o livro termina, não se limita a recordar um lugar no mundo. Pelo contrário, deve mostrar «o meu íntimo diante da paisagem, a mim mesmo», sem que o próprio autor apareça na fotografia.[51] As duas vistas da mesma baía, uma vez no Inverno e outra no Verão, a estação quente do ano, fixam as mesmas posições, a partir das quais Frank contemplou o seu tema. Os dois panoramas abrem a edição ampliada da sua autobiografia, que ele publicou quase duas décadas mais tarde, em 1989. Mas agora as duas

Fig. 170. Robert Frank, 1958. Fotografia da série *Bus Photographs*.

fotografias, como um *objet trouvé* de outra época, são colocadas numa moldura pendurada no estendal de roupa, juntamente com o cartão de visita do fotógrafo. Além disso, a sequência das imagens na edição de 1989, apresenta aspetos de várias instalações (as fotos servem aqui de registo) em que Frank expunha e encenava as suas fotografias. Edições de imagens de vídeo são agora também incluídas no livro, e também micro-histórias, como narrativas de texto e imagem, para as quais o livro fornece o enquadramento biográfico.

A questão que procuro suscitar não é a de saber se o projeto de Frank é fotográfico em sentido estrito. Estou antes interessado no modo como Frank liberta a «imagem» de uma certa concepção do meio fotográfico. O seu empreendimento culmina no volume de 1989, numa segunda fotografia com que ele prossegue a sua autobiografia. Ela provém da sua série de 1977, *Words, Nova Scotia* [*Palavras, Nova Escócia*].[52] Através desta fotografia auto-reflexiva, Frank intima à comparação da fotografia com a escrita (fig. 172). Ainda antes de se estender à paisagem, o nosso olhar choca, no centro da fotografia, com uma foto antiga da série *The Americans* que, ao lado de uma folha de papel com a inscrição «*words*», está pendurada numa corda, como as que são usadas para secar fotos no laboratório fotográfico. Noutra foto da mesma série, duas fotografias de datas diferentes estão penduradas diante da mesma paisagem. A folha com a inscrição «*words*» é originalmente uma fotografia, tirada antes da partida de Frank para Nova

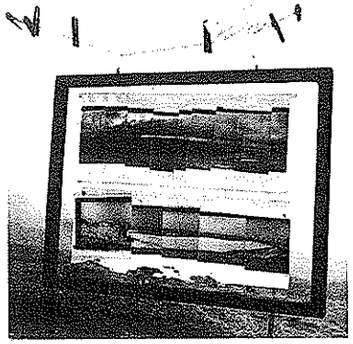


Fig. 171. Robert Frank, *Landscape in Nova Scotia*, 1971.

Iorque, em Dezembro de 1971, compreendendo-se ter origem na câmara escura, pelo facto de a palavra aparecer a branco sobre um fundo escuro, como um negativo.[53] É uma fotografia, no sentido literal e figurativo, porque a escrita é uma imagem da linguagem: não vemos palavras, mas letras. A palavra individual escrita subtrai-se aqui à analogia da escrita e do conteúdo, através do uso da forma plural de «*words*». Vemos uma só palavra, mas ela significa um número indefinido de palavras.

No *objet trouvé* da série *The Americans* encontramos igualmente a fixação de um instante que representa muitos outros instantes no contínuo das imagens. Olhamos para a imagem de uma fotografia que recorda um momento da viagem de Frank, através dos Estados Unidos, em 1955-56. A fotografia da palavra «*words*» convida à comparação com a foto, reprodução de um olhar antigo. Neste discurso intermedial denuncia-se a reificação do que alguém vê ou diz: as imagens vistas e as palavras pronunciadas transformam-se em objetos. Entre uma fotografia e a sua iconicidade existe uma diferença análoga à que existe entre escrita e linguagem. Mas, no nosso caso, não existe um vínculo linear entre os dois meios, mesmo se ambos estão suspensos na mesma linha da narração. A imagem memorativa da série *The Americans* permanece, enquanto narrativa, tão incerta e descontínua como a escrita, com o seu vago termo geral «*words*». A velha fotografia tornou-se agora, por seu turno, um tema para a câmara.

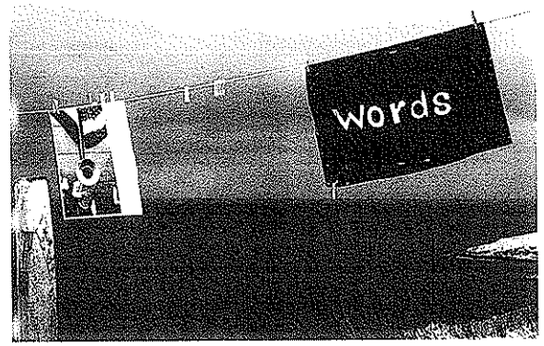


Fig. 172. Robert Frank, fotografia da série *Words, Nova Scotia*, 1977, com fotografia da série *The Americans*, 1955.

Aboliu-se assim a equação de olhar e meio, tal como a equação de imagem e edição. A captação da imagem dentro da imagem tem como intuito a libertação da imagem da sua materialidade primária e técnica. A reflexão sobre a imagem, mesmo se desponta exclusivamente através do meio fotográfico, abre as fronteiras do meio. Pressentimos que se animamos o meio, o que dele extrairmos e reavermos são as nossas próprias imagens.

---

1 R. Barthes, *A Câmara Clara*, p. 49.

2 S. Sontag, *On photography*, p. 153ss. («The Image-world»).

3 V. Flusser, *Für eine Philosophie der Fotografie*, p.10.

4 R. Barthes, *A Câmara Clara*, p. 124, 130 e 147.

5 B. Newhall (ed.), *Photography*, p. 159ss., e *The History of Photography*, p. 59ss., W. Wiegand (ed.), *Die Wahrheit der Photographie*, p. 173ss., e W. Kemp (ed.), *Theorie der Photographie*, vol. 1, p. 169ss

6 V. Flusser, *Für eine Philosophie der Fotografie*, p. 9, 13ss., 32ss., 59ss. e 66ss.

7 A indexalidade da fotografia remonta a C. S. Peirce, «The theory of signs», p. 106ss. Ver R. Krauss, «Notes on the Index», p. 87ss. Ver ainda G. Durand, *Le Temps de l'image*, p. 126ss.

8 Ver nota 5, *supra*.

9 J. A. Schmoll gen. Eisenwerth, *Malerei nach Fotografie*, e E. Billeter, *Malerei und Photographie im Dialog von 1840 bis heute*.

10 N. Holt (ed.), *The Writings of Robert Smithson*. Ver também R. Durand, *Le Temps de l'image*, p. 151ss.

11 R. Durand, *Le Temps de l'image*, p. 153s.

12 G. Flaubert, *Correspondance*, p. 519ss., e sobretudo p. 560, 570 e 609. Sobre o projeto egípcio de Du Camp, ver B. von Dewitz e K. Schuller-Procopovici (ed.), *Die Reise zum Nil*.

13 R. Durand, *Le Temps de l'image*, p. 74.

14 R. Krauss, «Photography's Discursive Spaces», p. 288ss.

15 Sobre a fotografia e os meios da impressão, ver G. Freund, *Photographie und Gesellschaft*, p. 149ss., K. Baynes, *Scoop Scandal and Strife*, e F. L. Mott, *A History of American Magazines*.

16 Ver nota anterior sobre os meios da impressão e a edição da fotografia, ver o estudo fundamental de M. McLuhan, *The Mechanical Bride*.

17 Sobre a exposição de fotografia, ver C. Phillips, «The judgment seat of photography», p. 14ss., e T. Osterwold, «On Exhibiting Photography», p. 133ss. Acerca da televisão, ver S. Zielinski, *Audiovisionen, Kino und Fernsehen als Zwischenspiele in der Geschichte*, e C. Doelker, *Kulturtechnik Fernsehen*.

18 J. F. Chevrier, «Les aventures de la forme tableau dans l'histoire de la photographie», p. 9ss. Mas ver ainda J. F. Chevrier, «Une Exigence de réalisme», p. 153ss.

19 Sobre a fotografia nos meios digitais, ver o cap. 4, «A imagem do corpo como imagem do homem», e as notas 57-59 deste cap.

20 E. P. Janis, *The photography of Gustave Le Gray*. Ver os comentários a Gray no catálogo *Copier créer*, 1993, p. 416ss., e ainda o catálogo M. M. Hambourg, *et al.* (ed.), *The Walking Dream*, fig. 64.

21 Sobre as naturezas mortas de Kertész, ver A. Kertész, *On Reading*, fig. na p. 48.

22 Sobre Struth, ver H. Belting, *Thomas Struth*. Sobre Katz, ver H. Belting, *Alex Katz*.

23 Sobre os *Stills* de Sherman, ver C. Sherman, *Untitled Film Stills*, com um prefácio de Arthur C. Danto.

24 M. M. Hambourg, *et al.* (ed.), *The Walking Dream*, nº 196, fig. 156.

25 A. Kertész, *On Reading*, fig. na p. 63.

26 C. Pinney, *Camera Indica*, p. 139 e fig. 78.

27 *Ibid.*, 1997, p. 145 e fig. 83.

28 *Ibid.*, 1997, p. 28, 42ss. e fig. 19.

29 K. E. Maison, *Themes and Variations*, figs. 122 e 123.

30 P. L. Berger e T. Luckmann, *Die gesellschaftliche Konstruktion der Wirklichkeit*.

31 *The Family of Man. The photographic exhibition created by E. Steichen for the Museum of Modern Art*, Nova Iorque, 1955. A este propósito, ver C. Phillips, «The judgment seat of photography», p. 28ss., e C. Lury, *Prosthetic Culture*, p. 41ss. Sobre a fotografia de imprensa, ver nota 15, *supra*.

32 R. Frank, *The Americans*, com prefácio de Jack Kerouac. Na edição de Zurique, a foto com a bandeira encontra-se na p. 11. P. Ver ainda S. Greenough e P. Brookman, *Robert Frank*, p. 110ss., fig. p. 175.

33 Sobre retoques em fotografias políticas, A. Jaubert, *Foto, die lügen*. Acerca da fotografia como instrumento político, ver G. Freund, *Photographie und Gesellschaft*, p. 171ss.

34 E. Salomon, *Berühmte Zeitgenossen in unbewachten Augenblicken*. Ver também E. Barents, (ed.), *Dr. E. Salomon*, e G. Freund, *Photographie und Gesellschaft*, p. 116ss

35 Sobre L. Henrichsen, ver no site internet da CNN: *Cold War*, episódio 18. Ver também E. M. Hagen, in *Zeitmagazin*, nº 17, 22.4.1999.

36 S. Rushdie, «Diana's Crash».

37 J. Wall, *Szenarien im Bildraum der Wirklichkeit*, p. 376. Ver ainda J. Wall, «My photographic production», p. 57ss.

38 J. Wall, *Transparencies*, H. Friedel (ed.), *Jeff Wall*, J. Wall, *Landscapes and other pictures*, e K. Brougher (ed.), *Jeff Wall*.

39 Entrevista com B.Gardner em *Neue bildende Kunst*, 4, 1996, p. 41.

40 Referências em K. Brougher *Jeff Wall*, e A. Pelenc, «Interview with Jeff Wall». Ver ainda *Parkett*, 22, p. 71-81.

41 R. Linsey e V. Auffermann, *Jeff Wall*, com referências pormenorizadas. Ver também H. Friedel, *Jeff Wall*, fig. 5.

42 R. Frank, *The Lines of My Hand*, página de texto entre as fotografias do autocarro e as páginas sobre filmes no final do volume. Trata-se da segunda edição (primeira americana) após a edição original em Tóquio. A terceira edição, por R. Frank e W. Keller, apareceu em 1989 em Nova Iorque e Zurique. Agradeço a Ike Hermann que, na preparação da sua tese de mestrado, me ajudou na bibliografia. Ver também S. Greenough e P. Brookman, *Robert Frank*, p. 118ss., com muitas referências, e C. Hagen, «Robert Frank», p. 4s

43 Ver nota anterior.

44 R. Frank, *Black, White and Things*. Trata-se de doze fotografias da série antes de 1952, que na autobiografia foram integradas noutro arranjo.

45 Página de título que precede as fotos do autocarro; sobre estas últimas, ver também S. Greenough e P. Brookman, *Robert Frank*, p. 204ss.

46 Ver também S. Greenough e P. Brookman, *Robert Frank*, p. 230ss.

47 S. Greenough e P. Brookman, *Robert Frank*, p. 96ss., com muitas referências. Ver sobretudo R. Frank, «The pictures are a necessity», p. 38. Ver ainda a entrevista com D. Wheeler, «Robert Frank interviewed», p. 1ss., e com M. Glicksman, «Highway 61 Revisited», p. 32ss.

48 S. Greenough e P. Brookman, *Robert Frank*, p. 97.

49 Entrevista com D. Wheeler, «Robert Frank interviewed», p. 4.

50 R. Frank, «The pictures are a necessity», 1988, p.164. Ver ainda S. Greenough e P. Brookman, *Robert Frank*, p. 107ss., e 119, com alusão a uma conversa entre Walker Evans e Robert Frank in *Still*, 3, 1971, p. 2ss.

51 S. Greenough e P. Brookman, *Robert Frank*, p. 120.

52 R. Frank, *The Lines of My Hand*, com a página de título «in Nova Scotia, Canada», S. Greenough e P. Brookman, *Robert Frank*, p. 128s. (uma outra fotografia), L. Hall e G. Knape, *Framing by Robert Frank*, p. 46s. (uma terceira fotografia). Ver ainda C. Sullivan e P. Schjeldahl, 1987, p. 260-261, com uma instalação de 1985 no estúdio de Boston, onde aparece uma das duas fotos. Ver igualmente W. S. Di Piero, «Not a beautiful picture», p. 146ss., e sobretudo p. 161ss., e A. W. Tucker e P. Brookmann, *Robert Frank*.

53 S. Greenough e P. Brookman, *Robert Frank*, p. 228s., com reproduções da fita cinematográfica de 23 Dezembro de 1971, que Frank enviou ao Sr. Brodovitsch como saudações de despedida.

BIBLIOGRAFIA

ADAM, C., e P. TANNERY (ed.), *Œuvres de Descartes*, vol. X, Paris, 1986.

ADLER, K., e M. POINTON (ed.), *The body imaged. The human form and visual culture since the Renaissance*, Cambridge, 1993.

ADRIANI, G., e W. N. GREISER (ed.), *Robert Rauschenberg. Zeichnungen, Gouachen, Collagen*, Tubinga, 1979.

AFFERGAN, F., *La Pluralité des mondes. Vers une autre anthropologie*, Paris, 1997.

ALBERTI, L. B., *De pictura*, ed. C. Grayson, Roma, 1975.

ALBUS, V., e M. KRIEGESKORTE, *Kauf mich. Prominente als Message und Markenartikel*, Colónia, 1999.

ALDRED, C., *Egypt to the end of the Old Kingdom*, Londres, 1965.

ALLIEZ, É., «Für eine Realphänomenologie der virtuellen Bilder», in E. von SAMSONOW e É. ALLIEZ, *Telenoia*, *op. cit.*

ALSTER, B. (ed.), *Death in Mesopotamia*, Copenhaga, 1980.

[*Das*] *alte China, Menschen und Götter im Reich der Mitte*, Essen, 1995.

ALTROCCHI, R., «Michelino's Dante», in *Speculum*, 6, 1931.

[*L'*] *Âme au corps. Arts et sciences 1793-1993*, org. J. Clair, Paris, 1995.

AMELUNXEN, H. von, *Die aufgehobene Zeit. Die Erfindung der Photographie durch W. H. F. Talbot*, Berlim, 1989.

AMELUNXEN, H. von., S. Iglhaut e F. Rötzer (ed.), *Fotografie nach der Fotografie*, cat. exp., Dresden, 1996.

AMELUNXEN, H. von, «Das Entsetzen des Rürpers im digitalen Raum», in *ibid.*

AMELUNXEN, H. von, e U. POHLMANN (ed.), *Les Lieux du Non-lieu. Eine Bestandsaufnahme der zeitgenöss. Französischen Fotografie*, Dresden, 1997.

ANDREWS, C., *Egyptian Mummies*, Londres, 1984.

ANDRONICOS, M., *Vergina. The Royal Tombs*, Atenas, 1984.

ANZELEWSKY, F., *A. Dürer. Das malerische Werk*, Berlim, 1971.

ARASSE, D., *Leonardo da Vinci. Le rythme du monde*, Paris 1997.

ARENDT, H., *The Life of the Mind, vol. 1*, Nova Iorque, 1971 [trad. pt. *A Vida do Espírito, 1. Pensar*, Lisboa, 1999].

—, *The Life of the Mind, vol. 2* (1977), Nova Iorque, 1978 [trad. pt. *A Vida do Espírito, 2. Querer*, Lisboa, 2000].

ARETINO, P., *Lettere sull'arte*, ed. E. Camesasca, Milão, 1957.

ARIÈS, P., *Geschichte des Todes*, Munique, 1981 [orig. fr. *Essais sur l'histoire de la mort en Occident. Du Moyen Âge à nos jours*, Paris, 1975.]

—, *Bilder zur Geschichte des Todes*, Munique, 1984 [orig. fr. *Images de l'homme devant la mort*, Paris, 1983].

ARISTÓTELES, *Parva Naturalia* (*Peri Aistheseos*), The Loeb Classical Library, vol. 8, Cambridge (MA) e Londres, 1936.

ARNOLD, H. J. P., *William Henry Fox Talbot. Pioneer of Photography and Man of Science*, Londres, 1977.

[*L'*] *Art au corps. Le corps exposé de Man Ray à nos jours*, ed. V. Legrand e P. Vergne, Marselha e Paris, 1996.

ASSMANN, J., *Maàt. Gerechtigkeit und Unsterblichkeit im alten Ägypten*, Munique, 1990.

—, *Stein und Zeit*, Munique, 1991.

—, *Zeit und Tradition*, Munique, 1999.

ASSMANN, A. e J., e C. HARDMEIER (ed.), *Schrift und Gedächtnis*, Munique, 1993.

ATENÁGORAS, *Legatio*, ed. W. Schoeded, Oxford, 1972.

AUGÉ, M., *Ein Ethnologe in der Metro*, Frankfurt a. M., 1988 [orig. fr. *Un Ethnologue dans le métro*, Paris, 1986].

—, *Non-Lieux. Introduction une anthropologie de la surmodernité*, Paris, 1992 [trad. pt. *Não-Lugares. Introdução a uma antropologia da sobremodernidade*, Lisboa, 2012].

—, *An Anthropology for Contemporary Worlds*, Stanford, 1999 [orig. fr. *Pour une anthropologie des mondes contemporains*, Paris, 1994].

—, *L'Impossible voyage. Le tourisme et ses images*, Paris, 1997.

—, *La Guerre des rêves. Exercices d'ethno-fiction*, Paris, 1997 [trad. pt. *A Guerra dos Sonhos*, Lisboa, 1998.]

—, *Les Formes de l'oubli*, Paris, 1998.

—, «L'écran-mémoire», in *Art Press*, Nov. 1998 (ed. especial: «Le Siècle de Jean-Luc Godard. Guide pour *Histoire(s) du cinéma*»).

AUMONT, J., *L'Image*, Paris, 1990.

BAADER, H., «Anonym: sua cuique persona. Maske, Rolle, Porträt», in R. PREIMESBERGER, *Porträt*, *op. cit.*

BACHELARD, G., *La Terre et les rêveries du repos*, Paris, 1948.

BACON, P. (ed.), *Catalogues du Louvre: Sculpture française I, Moyen Âge*, Paris, 1996.

BALDINI, U., *et al.* (ed.), *La Cappella Brancacci*, Milão, 1990.

BALTRUSAITIS, J., *Der Spiegel*, Giessen, 1986 [orig. fr. *Le Miroir*, Paris, 1978].

BANDINELLI, R. B., *La pittura antica*, Roma, 1980.

BARASCH, M., *Icon. Studies in the History of an Idea*, Nova Iorque, 1992.

BARCK, K. H., *et al.* (ed.), *Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik*, Leipzig, 1990.

BARENTS, E. (ed.), *Dr. E. Salomon. Aus dem Leben eines Fotografen*, Munique, 1981.

BARKHAUS, A., *et al.*, *Identität, Leiblichkeit, Normativität*, Frankfurt a. M., 1996.

BARLOEWEN, C. von (ed.), *Der Tod in den Weltkulturen und Weltreligionen*, Munique, 1996.

BARNES, B., *Michelangelo's Last Judgement. The Renaissance Response*, Berkeley, 1998.

BAROLINI, T., *The undivine Comedy. Detheologizing Dante*, Princeton, 1992.

BARON, F., *Catalogues du Louvre. Sculpture française, I, Moyen Âge*, Paris, 1996.

BARTHES, R., *A Câmara Clara*, Lisboa, 1981 [orig. fr. *La Chambre claire. Note sur la photographie*, Paris, 1980].

BASCHET, J., e J.-C. SCHMITT (ed.), *L'Image. Fonctions et usages des images dans l'Occident médiéval*, Paris, 1996.

BAUCH, K., *Das mittelalterliche Grabbild*, Berlim, 1976.

—, «Imago», in G. BOEHM (ed.), *Was ist ein Bild?*, *op. cit.*

BAUDRILLARD, J., *L'Échange symbolique et la mort*, Paris, 1976 [trad. pt. *A Troca Simbólica e a Morte, I e II*, Lisboa, 1996 e 1997].

—, *Simulacres et simulations*, Paris, 1981.

BAXANDALL, M., *Painting and Experience in Fifteenth Century Italy*, Oxford, 1972.

—, *Giotto and the Orators*, Oxford, 1971.

BAYNES, K., *Scoop Scandal and Strife. A study of photography in Newspapers*, Londres, 1971.

BELLOUR, R., «De la nouveauté des nouvelles images», in M. MOUNIER, *Comment vivre avec l'image?*, *op. cit.*

—, «Die Doppel Helix», in E. von SAMSONOW e É. ALLIEZ, *Telenoia*, *op. cit.*

—, «Virtuellen Präsenzen», in E. von SAMSONOW e É. ALLIEZ, *Telenoia*, *op. cit.*

—, *L'Entre-images. Photo-cinema-vidéo*, Paris, 1990.

BELTING, H., *Das Bild und sein Publikum im Mittelalter*, Berlim, 1981.

—, *Alex Katz. Bilder und Zeichnungen*, Munique, 1989.

—, «Das Bild als Text. Wandmalerei und Literatur im Zeitalter Dantes», in H. BELTING e D. BLUME, *Malerei und Stadtkultur der Dantezeit*, Munique, 1989.

—, *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*, Munique, 1990.

—, *Thomas Struth. Museum Photographs*, Munique, 1993.

— (ed.), *Bildgeschichten. Ein Projekt des Faches Kunstwissenschaft*, Karlsruhe, 1994.

—, *Das Ende der Kunstgeschichte. Eine Revision nach 10 Jahren*, Munique, 1995.

—, «Gary Hill und das Alphabet der Bilder» (1995), in T. VISCHER (ed.), *Gary Hill. Arbeit am Video*, *op. cit.*

—, «Aus dem Schatten des Todes. Bild und Körper in den Anfängen» (1996), in C. von BARLOEWEN (ed.), *Der Tod in den Weltkulturen and Weltreligionen*, *op. cit.*

—, «Die Ausstellung von Kulturen», in *Jahrbuch des Wissenschaftskollegs, 1994-1995*, Berlim, 1996 [trad. pt. «A exposição de culturas», in www.proymago.pt, 2012].

—, «Bildkultur und Textkultur», in H. G. GADAMER, *Die Moderne und die Grenze der Vergegenständlichung*, Munique, 1996.

—, *Das unsichtbare Meisterwerk. Die modernen Mythen der Kunst*, Munique, 1998.

—, «In search of Christ's body» (1998), in H. L. KESSLER e G. WOLF (ed.), *The Holy Face and the paradox of representation*, *op. cit.*

—, «Naipauls Trinidad» (1998), in H. BELTING e L. HAUSTEIN, *Das Erbe der Bilder*, *op. cit.*

—, ««Histoires d'images», entretien entre Hans Belting et Anne-Marie Bonnet», in *Art Press*, Nov. 1998 (ed. especial: «Le Siècle de Jean-Luc Godard. Guide pour *Histoire(s) du cinéma*»).

—, «Idolatrie heute» (2000), in H. BELTING e D. KAMPER, *Der zweite Blick*, *op. cit.*

—, «The theater of illusion», in H. SUGIMOTO, *Theaters*, Nova Iorque, 2000.

—, *Bild-Anthropologie. Entwürfe für eine Bildwissenschaft*, Munique, 2001.

—, «Beyond Iconoclasm: N. J. Paik, The Zen Gaze, and the Escape from Representation», in B. LATOUR e P. WEIBEL (ed.), *Iconoclash*, Cambridge (MA), 2002.

—, «Der Blick durch das Fenster. Fernblick oder Innenraum?», in K. CORSEPIUS, *et al.*, *Opus Tessellatum. Modi und Grenzgänge der Kunstwissenschaft*, Olms, Hildesheim, 2004.

—, *A Verdadeira Imagem. Entre a fé e a suspeita das imagens: cenários históricos* (2005), Porto, 2011.

—, «Die Herausforderung der Bilder» e «Blickwechsel mit Bildern. Die Bildfrage als Körperfrage», in H. BELTING (ed.), *Bilderfragen. Die Bildwissenschaften im Aufbruch*, Munique, 2007.

—, «Himmelsschau und Teleskop. Der Blick hinter den Horizont», in P. HELAS, *et al.*, *Bild/Geschichte. Festschrift Horst Bredekamp*, Berlim, 2007.

—, *Florenz und Bagdad. Eine westöstliche Geschichte des Blicks*, Munique, 2008.

—, «Perspective: Arab Mathematics and Renaissance Western Art», in *European Review*, 16, 2, 2008.

BELTING, H., *et al.*, *Quel Corps? Eine Frage der Repräsentation*, Munique, 2002.

BELTING, H., e B. GROYS, *Der Ort der Bilder. Jai-Young Park*, Munique, 1993.

BELTING, H., e L. HAUSTEIN, *Das Erbe der Bilder. Kunst und moderne Medien in den Kulturen der Welt*, Munique, 1998.

BELTING, H., e C. IHM, «Imagines Maiorum», in *Reallexikon für Antike und Christentum*, 17, 1995.

BELTING, H., e C. KRUSE, *Die Erfindung des Gemäldes. Das erste Jahrhundert niederländischer Malerei*, Munique, 1994.

BELTING, H., e D. KAMPER (ed.), *Der zweite Blick. Bildgeschichte und Bildreflexion*, Munique, 2000.

BENZ, E., *Die Vision. Erfahrungsformen und Bilderwelt*, Estugarda, 1969.

BERGALA, A. (ed.), *J. L. Godard par J. L. Godard*, vol. 2, Paris, 1998.

BERGER, E., «Zum Kanon des Polyklet», in H. BECK (ed.), *Polyklet. Der Bildhauer der griech. Klassik*, cat. exp., Frankfurt a. M., 1990.

BERGER, P. L., e T. LUCKMANN, *Die gesellschaftliche Konstruktion der Wirklichkeit. Eine Theorie der Wissenssoziologie, mit einer Einleitung zur deutschen Ausgabe von Helmuth Plessner*, Frankfurt, 1969.

BESANÇON, A., *L'Image interdite. Une histoire intellectuelle de l'iconoclasme*, Paris, 1994.

BILLETER, E., *Malerei und Photographie im Dialog von 1840 bis heute*, Zurique, 1977.

BINSKI, P., *Medieval Death. Ritual and Representation*, Londres, 1996.

BLANC, N., *Au Royaume des ombres. La peinture funéraire antique*, Paris, 1998.

BLANCHOT, M., *L'Espace littéraire* (1955), Paris, 1993 [trad. pt. *O Espaço Literário*, Rio de Janeiro, 1987].

BOEHM, G., *Bildnis und Individuum*, Munique, 1985.

— (ed.), *Was ist ein Bild?*, Munique, 1994.

—, «Die Bilderfrage», in *ibid.*

—, «Vom Medium zum Bild», in Y. SPIELMANN e G. WINTER, *Bild-Medium-Kunst*, *op. cit.*

BOHN, V. (ed.), *Bildlichkeit*, Frankfurt a. M., 1990.

BOLLACK, J., e P. JUDET DE LA COMBE, *L'Agamemnon d'Eschyle. Le texte et ses interprétations*, Lille, 1981.

BOLSHAKOV, A., «What Did the Bust of Ankh-haf Originally Look Like?», in *Journal of the Museum of Fine Arts*, vol. 3, Boston, 1991.

BOLZ, N., *Theorie der neuen Medien*, Munique, 1990.

BOLZ, N., F. KITTLER e C. THOLEN (ed.), *Computer als Medium*, Munique, 1994.

BORGES, J. L., «Nove ensaios dantescos» (1982), in *Obras completas, 1975-1985*, Lisboa, 2010.
BOTTÉRO, J., *Mesopotamia*, Chicago, 1992.
BOYDE, P., *Perception and passion in Dante's Comedy*, Cambridge, 1993.
BRANDT, R., *Die Wirklichkeit des Bildes*, Munique, 1999.
BRAUNECK, M., *Die Welt als Bühne*, vol. 1, Estugarda, 1993.
BREDEKAMP, H., *Kunst als Medium sozialer Konflikte*, Frankfurt a. M., 1975.
—, *Antikensehnsucht und Maschinenglauben. Die Geschichte der Kunstkammer*, Berlim, 1993.
—, *Repräsentation und Bildmagie der Renaissance als Formproblem*, Munique, 1995.
—, «Das Bild als Leitbild. Gedanken zur Überwindung des Anikonismus», in U. HOFFMANN, B. JOERGES e I. SEVERIN (ed.), *LogIcons, op. cit.*
—, *Thomas Hobbes visuelle Strategien*, Berlim, 1999.
BREDEKAMP, H., e M. DIERS (ed.), *Aby Warburg. Die Erneuerung der heidnischen Antike*, Berlim, 1998.
BREIDBACH, O., «Innere Welten-Interne Repräsentationen», in A. SCHÄFER e M. WIMMER, *Identifikation und Repräsentation, op. cit.*
BREIDBACH, O., e K. CLAUSBERG (ed.), *Video ergo sum. Repräsentation nach innen und außen zwischen Kunst-und Neurowissenschaften*, Hamburgo, 1999.
BRILLIANT, R., *Portraiture*, Londres, 1991.
BRINGUIER, C., «La mystique du direct», in *Cahiers du cinéma*, 118, vol. XX, Abr. 1961.
BINSKI, P., *Mediaeval death. Ritual and representation*, Londres, 1996.
BÖHMISCH, F., «Die religiöse Sprache des Internet», in *Animabit Multimedia CD-ROM*, ed. nº 1, 1998 [in http://www.animabit.de/quarterly/noosphere.htm].
BOLZ, N., e F. KITTLER (ed.), *Computer als Medium*, Munique, 1994.
BOND, A., e E. CAPON (ed.), *Body*, Sydney, 1997.
BROCK, O., «Mediale Artefakte im Zivilisationsprozess», in W. MÜLLER-FUNK e H. U. RECK (ed.), *Inszenierte Imagination, op. cit.*
BROUGHER, K. (ed.), *Jeff Wall*, Zurique, 1997.
BROWN, P., *Relics and social status in the age of Gregory of Tours*, Reading, 1977.
BRÜCKNER, W., *Bildnis und Brauch. Studien zur Bildfunktion der Effigies*, Berlim, 1966.
BRUNELLO, F. (ed.), *Cennino Cennini. Il Libro dell'Arte*, Vicenza, 1971.
BRYSON, N., «The Gaze and the Glance», in *Vision and Painting. The Logic of the Gaze*, New Haven, 1983.
— (ed.), *Visual Culture. Images and Interpretations*, Hanover, 1994.
BUCK, A., «Die Commedia», in A. BUCK (ed.), *Die italienische Literatur im Zeitalter Dantes und im Übergang vom Mittelalter zur Renaissance*, Heidelberg, 1987.
BURCKHARDT, M., *Metamorphosen von Raum und Zeit. Eine Geschichte der Wahrnehmung*, Frankfurt a. M. e Nova Iorque, 1997.
BURNS, S. B., *Sleeping Beauty. Memorial photography in America*, Altadena (CA), 1990.
BUSCH, B., *Belichtete Welt. Eine Wahrnehmungsgeschichte der Fotografie*, Munique, 1989.
BYNUM, C., «Faith imagining the self: Somatomorphic soul and resurrection body in Dante's Divine Comedy», in P. H. LEE (ed.), *Faithful imagining. Essays in honor of R. R. Niebuhr*, Atlanta, 1995.

CALLOIS, R., « Images, images. Essais sur le rôle de l'imagination», *Obliques*, Paris, 1987.
CALVINO, I., *As Cidades Invisíveis*, Lisboa, 2008.
CAMPBELL, L., «Campin's Portraits», in S. FORSTER e S. NASH (ed.), *Robert Campin: New Directions in Scholarship*, Londres, 1996.
—, *Renaissance Portraits*, Londres, 1998.
—, «The Making of Early Netherlandish Painted Portraits» (1998), in N. MANN e L. SYSON (ed.), *The Image of the Individual, op. cit.*
CASSIRER, E., «Der Begriff der symbolischen Form im Aufbau der Geisteswissenschaften», in *Vorträge der Bibliothek Warburg, 1, 1921-1922*, Leipzig, 1923.
—, «Eidos und Eidolon. Das Problem des Schönen und der Kunst in Platons Dialogen», in *Vorträge der Bibliothek Warburg, 1, 1922-23*, Leipzig, 1924.
—, *Philosophie der symbolischen Formen*, I-III, Hamburgo, 1923-1929 [trad. pt. *Filosofia das Formas Simbólicas*, I, II e III, São Paulo, respectivamente 2001, 2004 e 2011].
CAUBET, A., e M. BERNUS-TAYLOR, *Les Antiquités orientales et islamiques*, Paris, 1991.
CAUVIN, J., *Religions néolithiques de Syro-Palestine*, Paris, 1972.
—, *Les Premiers villages de Syrie-Palestine*, Lyon, 1975.
CIPOLETTI, M. S., *Langsamer Abschied*, Frankfurt a. M., 1989.
CHAPEAUROUGE, D. de, «Die Rettung der Seele», in *Wallraf Richartz Jahrbuch*, 35, 1973.
CHASTEL, A., *Leonardo da Vinci. Sämtliche Gemälde und die Schriften zur Malerei*, Munique, 1990 [orig. fr. A. Chastel e O. della Chiesa, *Tout l'œuvre peint de Léonard de Vinci*, Paris, 1968].
CHASTELLAIN, G. de, *Œuvres*, ed. K. de Lettenhove, vol. 7, Bruxelas, 1865.
CHEVRIER, J. F., «Les aventures de la forme tableau dans l'histoire de la photographie», in U. ZELLER (ed.), *Photo Kunst*, Stuttgart, 1980.
—, «Une Exigence de réalisme/Realismus wird Angefordert», in J. B. JOLY (ed.), *Die Photographie in der zeitgenössischen Kunst. Eine Veranstaltung der Akademie Schloss Solitude*, Estugarda, 1990.
CLAIR, J. (ed.), *Identità e alterità. Figure del corpo*, cat. exp., Veneza, 1995.
—, «L'anatomia impossibile 1895-1995. Note sull'iconografia del mondo delle techniche», in *ibid.*
CLARKE, G. (ed.), *The Portrait in Photography*, Londres, 1992.
CLAUSBERG, K., «Perspektivität als Interface--Problem», in K. P. DENCKER (ed.), *Weltbilder..., op. cit.*
—, «Der Mythos der Perspektive», in W. MÜLLER--FUNK e H. U. RECK (ed.), *Inszenierte Imagination, op. cit.*
—, *Neuronale Kunstgeschichte*, Viena e Nova Iorque, 1999.
CLAYTON, M., *Leonardo da Vinci. The anatomy of man*, Boston, 1992.
CLIFFORD, J., *Predicament of culture. 20th century ethnography, literature and art*, Cambridge,(MA), 1988.
COLLINS, K., *Shadow and substance. Essays on the history of photography in honor of Heinz K. Henisch*, Bloomfield Hills, 1990.
COMAR, P., «Il corpo fuori di sé», in J. CLAIR (ed.), *Identità e alterità, op. cit.*
—, «Un'identità su misura», in J. CLAIR (ed.), *Identità e alterità, op. cit.*
CONKEY, M. W., *et al.* (ed.), *Beyond Art. Pleistocene image and symbol*, São Francisco, 1997.
CONTENSON, H. de, «Les coutumes funéraires dans le Néolithique syrien», in *Bulletin de Société Préhistorique Française*, 6, 1992.
—, «Tell Aswad - Tell Ramad», in *Syrie. Mémoire et Civilisation*, cat. exp., Paris, 1993.
COOLIDGE-ROUSMANIERE, N. (ed.), *Hiroshi Sugimoto*, Norwich, 1997.
COOTE, J., e A. SHELTON (ed.), *Anthropology, Art and Aesthetics*, Oxford, 1992.
Copier créer, de Picasso a Turner, 300 œuvres inspirées para les maîtres du Louvre, cat. exp., ed. J.-P. Cuzin e M.-A. Dupuy, Paris, 1993.
COPLANS, J., *A Self-Portrait*, Nova Iorque, 1997.
CORRADINI, E., «Medallic portraits of the Este», in N. MANN e L. SYSON (ed.), *The Image of the Individual, op. cit.*
CRARY, J., *Techniken des Betrachters. Sehen und Moderne im 19. Jahrhunderts*, Dresden, 1996 [trad. pt. *Técnicas do observador. Visão e modernidade no século XIX*, Rio de Janeiro, 2012].
CUMONT, F., *Afterlife in Roman Paganism*, Bruxelas, 1922.

DAMISCH, H., *L'Origine de la perspective*, Paris, 1987.
DANTE, *Divina Comédia, Purgatório*, trad. V. G. Moura, Lisboa, 2011.
DANTO, A. C., «Abbildung und Beschreibung», in G. BOEHM (ed.), *Was ist ein Bild?, op. cit.*
—, *After the End of Art*, Princeton, 1997.
—, *The Body/Body Problem. Selected Essays*, Berkeley (CA), 1999.
DÄRMANN, I., *Tod und Bild. Phänomenologische Untersuchungen*, Munique, 1995.
DE TOLNAY, C., *Michelangelo. The Final Period*, Princeton, 1971.
DEBRAY, R., *Vie et mort de l'image. Une histoire du regard en Occident*, Paris, 1992.

— , *Transmettre*, Paris, 1997.
DELEUZE, G., *Cinéma 1. L'Image-mouvement*, Paris, 1983 [trad. pt. *A Imagem-movimento, Cinema 1*, Lisboa, 2004].
— , *Cinéma 2. L'Image-temps*, Paris, 1985 [trad. pt. *A Imagem-tempo, Cinema 2*, Lisboa, 2006].
DELEUZE, G., e F. GUATTARI, *Mil Planaltos, Capitalismo e Esquizofrenia, 2* (1980), Lisboa, 2007.
DENCKER, K. P. (ed.), *Weltbilder-Bildwelten--Computergestützte Visionen*, Hamburgo, 1995.
DERRIDA, J., e B. STIEGLER, *Echographies de la télévision*, Paris, 1996.
DESCARTES, R., *Meditationes*, VI, in A. PREVOST (ed.), *Œuvres morales et philosophiques de Descartes*, Paris, 1855.
Destins de l'image, Paris, 1991 (*Nouvelle Revue de Psychanalyse*, 44).
DETHLEFS, H. J., *Carl Einstein Konstruktion und Zerschlagung einer ästhetischen Theorie*, Frankfurt, 1985.
DEWITZ, B. von, e K. SCHULLER-PROCOPOVICI (ed.), *Die Reise zum Nil. M. Du Camp und G. Flaubert in Ägypten, Palästina und Syrien*, Colónia, 1997.
DI PIERO, W. S., «Not a beautiful picture», in *TriQuarterly*, 76, 1989.
DIDI-HUBERMAN, G., *Devant l'image*, Paris, 1990.
— , «Le visage et la terre», in *Artstudio*, 21, Paris, 1991.
— , «Ressemblance mythifiée et ressemblance oubliée chez Vasari», in *Mélanges de l'École Française de Rome*, t. 106.2, 1994.
— , «Pour une anthropologie des singularités formelles», in *Genèses*, nº 24, 1996.
— , *La Ressemblance par contact. Archéologie, anachronisme et modernité de l'empreinte* (1997), Paris, 2008.
— , *Phasmes. Essais sur l'apparition*, Paris, 1998.
— , «The portrait, the individual and the singular. Remarks on the legacy of Aby Warburg», in N. MANN e L. SYSON, *The Image of the Individual*, *op. cit.*
— , *Ouvrir Vénus. Nudité, rêve, cruauté. L'image ouvrante*, 1, Paris 1999.
DIERS, M., *Schlagbilder. Zur politischen Ikonographie der Gegenwart*, Frankfurt a. M., 1997.
DISDÉRI, A., «L'Art de la photographie» (1862), in W. WIEGAND (ed.), *Die Wahrheit der Photographie*, Frankfurt a. M., 1981.
DOELKER, C., *Kulturtechnik Fernsehen. Analyse eines Mediums*, Estugarda, 1989.
DOLBERG, A., *Privatporträts. Geschichte und Ikonologie einer Gattung*, Berlim, 1990.
DRERUP, A., «Totenmaske und Ahnenbild bei den Römern», in *Römische Mitteilungen des DAI*, 87, 1980.
DURAND, R., *Le Temps de l'image. Essai sur les conditions d'une histoire des formes photographiques*, Paris, 1995.
DURAS, M., *O Amante* (1984), Alfragide, 2012 .
DÜRER, A., *Schriften und Briefe*, ed. E. Ullmann, Leipzig, 1993.
DÜRING, M. von, *et al.*, *Encyclopaedia Anatomica. Museo di storia naturale dell'università di Firenze, sezione di zoologia La Specola*, Colónia, 1999.

EASTMAN, G., «Die Kodak» (1888), in W. WIEGAND (ed.), *Die Wahrheit der Photographie*, *op. cit.*
ECO, U., *Einführung in die Semiotik*, Munique, 1972 [orig. it. *La struttura assente*, Milão, 1972].
EDGERTON, S. Y., *The Renaissance Rediscovery of Linear Perspective*, Nova Iorque, 1975.
— , *The Heritage of Giotto's Geometry. Art and Science on the Eve of the Scientific Revolution*, Nova Iorque, 1991.
EDWARDS, E. (ed.), *Anthropology and Photography*, New Haven e Londres, 1992.
EINSTEIN, C., «Aphorismes méthodiques», in *Documents*, 1, Paris, 1929.
ELBERT, J., *Die Sunda-Expedition*, Frankfurt a M., 1911.
ELKINS, J., «Art History and images that are not Art», in *Art Bulletin*, 1996.
ERLANDE-BRANDENBURG, A., *Le Roi est mort*, Genebra, 1975.

FALKENHAUSEN, L. von, «Ahnenkult und Grabkult im Staat Qjn», in L. LEDDEROSE e A. SCHLOMBS, *Jenseits der Großen Mauer. Der Erste Kaiser von China und seine Terrakotta-Armee*, Munique, 1990.

[*The*] *Family of Man. The photographic exhibition created by E. Steichen for the Museum of Modern Art*, cat. exp., org. E. Steichen, Nova Iorque, 1955.
FASSLER, M. (ed.), *Alle möglichen Welten. Virtuelle Realität. Wahrnehmung-Ethik der Kommunikation*, Munique, 1999.
Faszination Bild, cat. exp., org. U. Claassen e E. Tietmeyer, Berliner Museum der europäischen Kultur, Berlim, 1999.
FAULKNER, R. O., *The Ancient Egyptian Book of the Dead*, Londres, 1972.
FAULSTICH, W., *Das Medium als Kult*, Göttingen, 1997.
— , *Medien zwischen Herrschaft und Revolte*, Göttingen, 1998.
FEHER, M. (ed.), *Fragments for a History of the Human Body*, vol. I-II, Nova Iorque, 1989.
FELDERER, B. (ed.), *Wunschmaschine Welterfindung. Eine Geschichte der Technikvisionen seit dem 18. Jahrhunderts*, Viena e Nova Iorque, 1996.
FILSER, B., *Fernand Léger und Ballet Mécanique*, tese de mestrado, Karlsruhe, 1997.
FISCHER-ELFERT, H. W., *Die Vision von der Statue im Stein*, Heidelberg, 1998.
FLAUBERT, G., *Correspondance*, vol. 1, ed. J. Bruneau, Paris, 1973.
FLECKNER, U. (ed.), *Die Schatzkammern der Mnemosyne*, Dresden, 1995.
FLESSNER, B. (ed.), *Die Welt im Bild. Wirklichkeit im Zeitalter der Virtualität*, Friburgo, 1997.
FLORSCHUETZ, T., *Plexus*, cat. exp., Berlim, 1994.
FLUSSER, V., *Für eine Philosophie der Fotografie* (1983), Göttingen, 1992.
— , *Die Revolution der Bilder. Der Flusser-Reader*, Mannheim, 1995.
FOSTER, H., *Vision and Visuality*, Seattle, 1988.
FOUCAULT, M., «Outros espaços» (1984), in *Revista de Comunicação e Linguagens*, nº 34-35, 2005.
FRANK, R., *The Americans* (1958), Nova Iorque, 1959, e Zurique, 1997.
— , *The Lines of My Hand*, Nova Iorque, 1972.
— , «The pictures are a necessity», in W. S. JOHNSON (ed.), «The pictures are a necessity. Robert Frank in Rocherster», in *Rochester Film and Photo Consortium Occasional Papers*, 2, 1988.
— , *Black, White and Things*, Washington D.C., 1994, e Zurique, 1994.
FREEDBERG, D., *Iconoclasts and their Motives*, Maarsen, 1985.
— , *The Power of Images. Studies in the History and Theory of Response*, Chicago, 1989.
Fremdkörper - Fremde Körper, cat. exp., Estugarda, 1999-2000.
FREUD, S., *A Interpretação dos Sonhos* (1900), Lisboa, 2009.
FREUND, G., *Photographie und Gesellschaft*, Munique, 1976.
FRIEDEL, H. (ed.), *Jeff Wall. Space and Vision*, Munique, 1996.
FROBENIUS, L., *Monumenta Africana*, VI, Berlim, 1929.

GALASSI, P., *Before Photography. Painting and the Invention of Photography*, Nova Iorque, 1981.
GAMBONI, D., *The Destruction of Art*, Londres, 1997.
— , *Un Iconoclasme moderne. Théorie et pratiques contemporaines du vandalisme artistique*, Zurique e Lausanne, 1983.
GARB, T., *Bodies of Modernity*, Londres, 1998.
GARDNER, B., «Jeff Wall, Lakonie der Landschaft. Jeff Wall im Gespräch mit Belinda Gardner », in *Neue bildende Kunst*, 4, 1996.
GAUTHIER, A., *L'Impact de l'image*, Paris, 1993.
GEBAUER, G., «Ausdruck und Einbildung. Zur symbolischen Funktion des Körpers», in D. KAMPER e C. WULF (ed.), *Die Wiederkehr des Körpers*, *op. cit.*
— (ed.), *Anthropologie*, Leipzig, 1998.
— , «Überlegungen zur Anthropologie», in *ibid.*
GEBAUER, G., e D. KAMPER (ed.), *Historische Anthropologie*, Hamburgo, 1989.
GEBAUER, G., e C. WULF (ed.), *Mimesis. Kultur--Kunst-Gesellschaft*, Hamburgo, 1992.
GEHLEN, A., *Anthropologische Forschung*, Reinbek bei Hamburg, 1961.
GENTILI, A. (ed.), *Il ritratto e la memoria*, Roma, 1989.
GENNEP, A. van, *Les Rites de Passage*, Paris, 1981.
GERTZ, C., *After the Fact. Two Countries. Four Decades. One Anthropologist*, Cambridge (MA), 1995.
GIBSON, W., *Neuromancer*, Nova Iorque, 1984 (trad. alemã com um posfácio de N. Spinrad, Munique, 2000).

GILSON, É., «Trois études dantesques. Qu'est-ce qu'une ombre?», in *Archives d'histoire doctrinale et littéraire du Moyen Âge*, 40, 1965.
GINZBURG, C., «Repräsentation. Das Wort, die Vorstellung, der Gegenstand», in *Freibeuter*, 53, 1992.
—, *Occhiacci di legno. Nove riflessioni sulla distanza*, Milão, 1998.
GIZZI, C. (ed.), *Michelangelo e Dante*, Milão, 1995.
GLICKSMAN, M., «Highway 61 Revisited», in *Film Comment*, 23, 4, 1987.
GMELIN, H., *Dante Alighieri. Die göttliche Komödie italienisch und deutsch*, Estugarda, 1968.
GODDARD, S. H., *The Master of Frankfurt and his Shop*, Bruxelas, 1984.
GOMBRICH, E. H., *Art and Illusion*, Princeton, 1960.
—, *Aby Warburg. An Intellectual Biography*, Londres, 1970.
—, «Standards of truth. The arrested image and the moving eye», in *Critical Inquiry*, 7.2, 1980.
—, *Shadows. The depiction of cast shadows in Western Art*, Londres, 1995.
—, *The Uses of Images. Studies in the Social Function of Art and Visual Communication*, Londres, 1999.
GORDON, D. (ed.), *Making and meaning. The Wilton Diptych*, cat. exp., National Gallery, Londres, 1993.
GÖRG, M., *Ein Haus im Totenreich. Jenseitsvorstellungen in Israel und Ägypten*, Dusseldorf, 1998.
GRAU, O., «Into the belly of the image. Historical Aspects of Virtual Reality», in *Leonardo*, vol. 32, 1999.
GREENBERG, C., *Art and Culture*, Boston, 1961.
GREENOUGH, S., e P. BROOKMAN, *Robert Frank*, cat. exp., National Gallery of Art, Washington, 1994.
GRUZINSKI, S., *La Guerre des images de Christophe Colomb à «Blade Runner»*, Paris, 1990.
—, «La permeabilité des mondes. Rêves et visions dans le Mexique ancien» (1998), in S. GRUZINSKI, J. M. SALLMANN, *et al.*, *Visions indiennes, Visions baroques: les métissages de l'inconscient*, *op. cit.*
GUTHKE, K. S., *Ist der Tod eine Frau? Geschlecht und Tod in Kunst und Literatur*, Munique, 1997.
GUTMANN, J., *The Image and the Word*, Missoula (MA), 1977.
HAACK, F. W., *Spiritismus*, Munique, 1988.
HAAS, V., *Hethitische Berggötter und hurritische Steindämonen*, Mainz, 1982.
HAGEN, E. M., in *Zeitmagazin*, nº 17, 22.4.1999.
HAGEN, C., «Robert Frank. Seeing through the pain», in *Afterimage*, 1:5, 1973.
HALL, S., «Kulturelle Identität und Globalisierung», in K. H. HÖRNING e R. WINTER, *Widerspenstige Kulturen*, *op. cit.*
HALL, L., e G. KNAPE, *Framing by Robert Frank*, Gotemburgo, 1997.
HALLO, W. W., «Royal Ancestor Worship in the Biblical World», in M. FISHBANE e E. TOV (ed.), *Studies in the Bible, Qumran, and the Ancient Near East Presented to Shemaryahu Talmon*, Winona Lake (IN), 1992.
HALPERT, P. H., «The blank screens of H. Sugimoto», in *Art Press*, 196, 1994.
HAMBOURG, M. M., *et al.* (ed.), *The Walking Dream. Photography's First Century*, Nova Iorque, 1993.
HART NIBBRIG, C. L. (ed.), *Was heißt «Darstellen»?*, Frankfurt a. M., 1994.
HAUBL, R., *Unter lauter Spiegelbildern. Zur Kulturgeschichte des Spiegels*, vol. 1-2, Frankfurt a. M., 1991.
HAWKINS, J. D., «Late Hittite Funerary Monuments», in B. ALSTER, *Death in Mesopotamia*, *op. cit.*
HAYLES, N. K., *How we became posthuman. Virtual Bodies in Cybernetics, Literature and Informatics*, Chicago, 1999.
HEIDEGGER, M., *Die Zeit des Weltbildes* (1938), in *Holzwege*, Frankfurt a. M., 1980.
HEGEL, G. F., *Vorlesungen über die Asthetik* (1835), ed. H. G. Hotho, vol. I, Berlim, 1971 [trad. pt. *Estética*, Porto, 1993].
HELLER, A., *Der Mensch in der Renaissance*, Colónia, 1982.
HEMKEN, K. H. (ed.), *Gedächtnisbilder*, Leipzig, 1996.
HETZER, T., *Zur Geschichte des Bildes von der Antike bis Cezanne*, Basileia, 1998.
HINZ, B., «Studien zur Geschichte des Ehepaarbildnisses», in *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft*, 19, 1974.
Historischen Wörterbuch der Philosophie, Basileia, 1971.

HOFMANN, W. (ed.), *Köpfe der Lutherzeit*, cat. exp., Munique, 1983.
HOFFMANN, U., B. JOERGES e I. SEVERIN (ed.), *LogIcons. Bilder zwischen Theorie und Anschauung*, Berlim, 1997.
HOLT, N. (ed.), *The Writings of Robert Smithson*, Nova Iorque, 1979.
HOMERO, *Odisseia*, trad. F. Lourenço, Lisboa, 2003.
—, *Ilíada*, trad. F. Lourenço, Lisboa, 2005.
HORKEL, W., *Geist und Geister*, Estugarda, 1963.
HÖRNING, K. H., e R. WINTER (ed.), *Widerspenstige Kulturen. Cultural Studies als Herausforderung*, Frankfurt a. M., 1999.
HORNUNG, E., *Das Totenbuch der Ägypter*, Zurique, 1979.
HORST, P. W. van der, «Peter's Shadow», in *New Testament Studies*, 23, 1977.
HUGHES, R., *Heaven and Hell in Western Art*, Nova Iorque, 1968.
—, *The Culture of Complaint*, Nova Iorque, 1993.
HUNG, Wu, *The Double Screen. Medium and Representation in Chinese Painting*, Londres, 1996.
HÜNNEKENS, A., *Der bewegte Betrachter. Theorien der interaktiven Medienkunst*, Colónia, 1997.
HUSSERL, E., *Cartesianische Meditationen. Pariser Vorträge*, Haia, 1950.

Idole. Frühe Götterbilder und Opfergaben, cat. exp., ed. H. Dannheimer, Munique, 1985.
ILG, U., «Andrea di Ciones Fresko in S. Croce», in *Pantheon*, 56, 1998.
ISER, W., *Spensers Arkadien*, Colónia, 1970.
—, *Das Fiktive und das Imaginäre. Perspektiven literarischer Anthropologie*, Frankfurt a. M., 1991.
IVERSEN, M., «Models for a semiotics of visual art», in A. REES e F. BORZELLO (ed.), *The new art history*, Londres, 1986.

JACOFF, R. (ed.), *The Cambridge Companion to Dante*, Cambridge, 1993.
JAMMER, M., *Concepts of Space. The History of Theories of Space in Physics*, Nova Iorque, 1993.
JANIS, E. P., *The photography of Gustave Le Gray*, Chicago, 1987.
JAROSCH, K., *Wurzeln des Glaubens. Zur Entwicklung der Gottesvorstellung*, Mainz, 1995.
JAUBERT, A., *Fotos, die lügen. Politik mit gefälschten Bildern*, Frankfurt, 1989.
JEUDY, P., *Die Welt als Museum*, Berlim, 1987.
JEZLER, P. (ed.), *Himmel, Hölle, Fegefeuer. Das Jenseits im Mittelalter*, Munique, 1994.
JONES, C., e P. GALLISON (ed.), *Picturing Science Producing Art*, Nova Iorque, 1998.
JOOS, B., *Lebende Bilder. Körperliche Nachahmung von Kunstwerken in der Goethezeit*, Berlim, 1999.
JORDANOVA, L., *Defining features. Scientific and medical portraits*, Londres, 2000.
JOUANNA, A., *Ordre social*, Paris, 1977.
JÜTTEMANN, G., *et al.* (ed.), *Die Seele. Ihre Geschichte im Abendland*, Weinheim, 1991.

KABLITZ, A., «Jenseitige Kunst oder Gott als Bildhauer», in A. KABLITZ e G. NEUMANN (ed.), *Mimesis und Simulation*, Rombach Litterae, vol. 52, 1998.
KAEMMERLING, E. (ed.), *Bildende Kunst als Zeichensystem. Ikonographie und Ikonologie*, Colónia, 1979.
KAMPER, D., *Ästhetik der Abwesenheit. Die Entfernung der Körper*, Munique, 1999.
KAMPER, D., e C. WULF (ed.), *Die Wiederkehr des Körpers*, Frankfurt a. M., 1982.
— (ed.), *Anthropologie nach dem Tode des Menschen. Vervollkommnung und Unverbesserlichkeit*, Frankfurt a. M., 1994.
—, *Logik und Leidenschaft. Erträge historischer Anthropologie*, Berlim, 2002.
KANTOROWICZ, E. H., *The King's Two Bodies. A Study in Mediaeval Political Theology*, Princeton, 1957 [trad. pt. *Os Dois Corpos do Rei. Um estudo sobre a teologia política medieval*, São Paulo, 1998].
KEEL, O., *Früheisenzeitliche Glyptik in Palästina/ Israel*, Friburgo, 1990.
KEES, H., *Totenglauben und Jenseitsvorstellungen der alten Ägypter*, Berlim, 1956.
KELLEIN, T., *Hiroshi Sugimoto. Time Exposed*, Basileia, 1995.
KEMP, W., *Der Anteil des Betrachter*, Munique, 1983.
— (ed.), *Der Betrachter ist im Bild*, Colónia, 1985.
— (ed.), *Theorie der Fotografie*, Munique, 1980.
KENFREW, C., *The Archaeology of Cult*, Londres, 1985.

KENYON, K. M., *Excavations at Jericho*, III, Londres, 1981.
KERCKHOVE, D. de, *Schriftgeburten. Vom Alphabet zum Computer*, Munique, 1995.
KERTÉSZ, A., *On Reading*, Nova Iorque, 1971.
KESSLER, H. L., e G. WOLF (ed.), *The Holy Face and the paradox of representation*, Bolonha, 1998.
KITTLER, F., *Aufschreibesysteme 1800-1900*, Munique, 1985.
—, *Grammophon, Film, Typewriter*, Berlim, 1986.
—, «Fiktion und Simulation», in K. H. BARCK, *et al.*, *Aisthesis*, *op. cit.*
KITTLER, F., M. SCHNEIDER e H. WENTZEL (ed.), *Gutenberg und die neue Welt*, Munique, 1994.
KOERNER, J. L., *The Moment of Self-Portraiture in German Renaissance Art*, Chicago, 1993.
[*Der*] *Königs Weg. 9000 Jahre Kunst und Kultur in Jordanien und Palästina*, cat. exp., Mainz, 1988.
KONRAD, G., *et al.* (ed.), *Asmat, Leben mit den Ahnen*, Glashütten, 1981.
Körperwelten. Einblicke in den menschlichen Körper, cat. exp., ed. K. Budde, G. von Hagens, A. Whalley e L. Suhling, Mannheim, 1997.
KRÄMER, S., «Zentralperspektive, Kalkül, Virtuelle Realität», in G. VATTIMO e W. WELSCH, *Medien-Welten-Wirklichkeiten*, *op. cit.*
KRAUSS, R., «Notes on the Index», in R. KRAUSS, *The Originality of the Avantgarde and other Modernist Myths*, Cambridge (MA), 1985.
—, «Photography's Discursive Spaces», in R. BOLTON (ed.), *The Contest of Meaning. Critical Histories of Photography*, Cambridge (MA), 1989.
KRAUSS, R., e N. BRYSON, *Sherman 1975-1993*, Munique, 1993.
KRAUSS, R., e J. LIVINGSTONE, *L'Amour Fou. Photography and Surrealism*, Washington D.C., 1985.
KRETZENBACHER, L., «Die Legende vom heilenden Schatten», in *Fabula*, 4, 1961.
KREYTTENBERG, G., «L'enfer d'Orcagna», in *Gazette des Beaux-Arts*, 114, 1989.
KRIS, E., e O. KURZ, *Die Legende vom Künstler* (1939), Frankfurt, 1980 [trad. pt. *Lenda, Mito e Magia na Imagem do Artista. Uma experiência histórica*, Lisboa, 1988].
KRISTEVA, J., «Holbein's dead Christ», in M. FEHER (ed.), *Fragments for a history of the human body*, I, Londres, 1989.
KRÜGER, K., «Geschichtlichkeit und Autonomie. Die Ästhetik des Bildes als Gegenstand historischer Erfahrung», in O. G. OEXLE (ed.), *Der Blick auf die Bilder. Kunstgeschichte und Geschichte im Gespräch*, *op. cit.*
KRUSE, C., «Selbsterkenntnis als Medienerkenntnis. Narziss an der Quelle», in *Marburger Jahrbuch für Kunstgeschichte*, 26, 1999.
—, «Fleish werden-Fleish malen: Malerei als Incarnazione. Mediale Verfahren im *Libro dell'arte* von Cennino Cenninni», in *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 63, 2000.
KUBLER, G., *The Shape of Time. Remarks on the History of Things*, New Haven, 1962 [trad. pt. *A Forma do Tempo*, Lisboa, 1991].
KURTZ, D., e J. Boardman, *Greek Burial Customs*, Londres, 1971.

LACAN, J., *Schriften*, vol. I, Baden-Baden, 1975 [orig. fr. *Écrits I*, Paris, 1966].
—, «Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je» (1949), in *Écrits I*, Paris, 1966, p. 93-100.
—, «Was ist ein Bild/Tableau?», in G. BOEHM (ed.), *Was ist ein Bild?*, *op. cit.*
LALVANI, S., *Photography, vision and the production of modern bodies*, Nova Iorque, 1996.
LANZA, B. *et al.* (ed.), *Le cere anatomiche della Specola*, Florença, 1979.
LE GOFF, J., *Die Geburt des Fegefeuers*, Estugarda, 1984.
LEPP, N., *et al.* (ed.), *Der neue Mensch. Obsessionen des 20. Jahrhunderts*, cat. exp., Estugarda, 1999.
LEROI-GOURHAN, A., *Hand und Wort. Die Evolution von Technik, Sprache und Kunst* (1964), Frankfurt a. M., 1988 [trad. pt. *O Gesto e a Palavra, I. Técnica e linguagem*, Lisboa, 1985].
Lettre international, nº 35, 1996.
LÉVI-STRAUSS, C., *Traurige Tropen* (1955), Frankfurt a. M., 1978 [trad. pt. *Tristes Trópicos*, Lisboa, 1993].
—, *Strukturale Anthropologie* (1958), Frankfurt a. M., 1977 [trad. pt. *Antropologia Estrutural*, Rio de Janeiro, 2003].

—, *La Pensée sauvage*, Paris, 1962 [trad. pt. *O Pensamento Selvagem*, São Paulo, 1999].
—, *La Voie des masques*, Paris, 1979 [trad. pt. *A Via das Máscaras*, Lisboa, 1981].
—, *Le Regard éloigné*, Paris, 1983 [trad. pt. *O Olhar Distanciado*, Lisboa, 2010].
LINDHEIM, N., «Body, Soul and Immortality: Some readings in Dante's Commedia», in *MLN*, 105.1, Baltimore, 1990.
LINSEY, R., e V. AUFFERMANN, *Jeff Wall. The Storyteller*, cat. exp., Frankfurt, 1992.
LIPPOLD, L., *Macht des Bildes-Bild der Macht. Kunst zwischen Verehrung und Zerstörung bis zum ausgehenden Mittelalter*, Leipzig, 1993.
LISTA, G., «Léger scénographe et cinéaste», in B. HÉDEL-SAMSON (ed.), *Fernand Léger et le spectacle*, cat. exp., Biot, 1995.
LLEWELLYN, N., *The Art of Death. Visual Culture in the English Death Ritual c. 1500-1800*, Londres, 1997.
LONGHI, R., *Masolino und Masaccio*, Berlim, 1992.
LOOS, E., «Das Bild als Deutung von Dichtung», in *Festschrift für O. von Simson*, Berlim,1977.
LUCIANO, *Works*, ed. A. M. Harmon, vol. 1, Cambridge (MA), 1913.
LUGLI, A., «Impronta del corpo e della mente. Sopravvivenze e mutamenti dall'antico al contemporaneo», in J. CLAIR (ed.), *Identità e alterità*, *op. cit.*
LUNENFELD, P., *Digitale Fotografie und elektronische Semiotik*, in H. von AMELUNXEN, *et al.* (ed.), *Fotografie nach der Fotografie*, *op. cit.*
LURY, C., *Prosthetic Culture. Photography, memory and identity*, Londres, 1998.
Luther und die Folgen für die Kunst, cat. exp., org. W. Hofmann, Hamburgo, 1983.

MACHO, T., «"Die beste Maske, die wir tragen, ist unser eigenes Gesicht". Notizen zur Verlarvungeschichte der menschlichen Mimik», in *Kaum*, 2, 1986.
—, *Todesmetaphern, Zur Logik der Grenzerfahrung*, Frankfurt a. M., 1987.
—, «Vom Skandal der Abwesenheit. Überlegungen zur Raumordnung des Todes», in D. KAMPER e C. WULF (ed.), *Anthropologie nach dem Tode des Menschen*, Frankfurt, 1994.
—, «Gesichtsverluste. Faciale Bilderfluten und postindustrieller Animismus», in *Ästhetik und Kommunikation*, 25, 1996.
—, «Vision und Visage. Überlegungen zu einer Faszinationsgeschichte der Medien», in W. MÜLLER-FUNK e H. U. RECK (ED.), *Inszenierte Imagination*, *op. cit.*
—, «Ist mir bekannt, daß ich sehe? Wittgensteins Frage nach dem inneren Sehen», in O. BREIDBACH e K. CLAUSBERG, *Video ergo sum*, *op. cit.*
—, «Das prominente Gesicht. Vom Face-to-Face zum Interface», in M. FASSLER, *Alle möglichen Welten*, *op. cit.*
MAISON, K. E., *Themes and Variations. Five Centuries of Master Copies and Interpretations*, Londres, 1960.
MALSCH, F., «Von der Präsenz des Körpers im videographischen Werk Gary Hills», in T. VISCHER (ed.), *Gary Hill. Arbeit am Video*, Ostfildern, 1995.
MANN, N., e L. SYSON (ed.), *The Image of the Individual. Portraits in the Renaissance*, Londres, 1998.
MANOVICH, L., «Eine Archäologie des Computerbildschirms», in *Kunstforum*, 132, 1996.
MARCUS, G. E., e F. R. MYERS (ed.), *The Traffic of Culture. Refiguring Art and Anthropology*, Berkeley (CA), 1995.
MAREK, J., *In the Shadow of the Pyramids*, Norman (OK), 1986.
MARIN, L., *Des pouvoirs de l'image*, Paris, 1993.
—, «Die klassische Darstellung», in C. L. HART NIBBRIG, *Was heißt «Darstellen»?*, *op. cit.*
MARSHALL, W. (ed.), *Klassiker der Kultur--Anthropologie*, Munique, 1990.
MATTHEW, A., «Fernand Léger and the spectacle of objects», in *Word and Image*, I, 1994.
MARTIN, J.-H., *Magiciens de la terre*, Paris, 1989.
MAYO, G. (ed.), «The Verbal and Visual Sign», in *Word and Image*, 6.3, 1990.
MBITI, J. S., «An den Knochen kannst du erkennen, wo der Elefant verendet mist», in C. von BARLOEWEN (ed.), *Der Tod in den Weltkulturen und Weltreligionen*, *op. cit.*
MCLUHAN, M., *The Mechanical Bride*, Nova Iorque, 1951.

—, *The Gutenberg Galaxy. The making of typographic man*, Toronto, 1962 [trad. pt. *A Galáxia de Gutenberg. A formação do homem tipográfico*, São Paulo, 1969].
—, *Understanding Media: the Extensions of Man*, Nova Iorque, 1964 [trad. pt. *Os Meios de Comunicação como Extensões do Homem*, São Paulo, 1969].
—, *Reflections on and by M. McLuhan*, ed. P. Benedetti, MIT, 1996 [trad. pt. *McLuhan por McLuhan. Conferências e entrevistas*. Rio de Janeiro, 2005].
—, *Media Research*, ed. M. A. Moos, Amsterdão, 1997.
MEDOSCH, A., «Understanding media - extensions of media / Der Körper als Daten Landschaft und Prothese der Medien», in *Kunstforum International*, 133, 1996.
MEISS, M., *Painting in Florence and Siena after the Black Death*, Princeton, 1951.
MELCHINGER, S., *Das Theater der Tragödie* (1974), Munique, 1990.
MERLEAU-PONTY, M., *Phänomenologie der Wahrnehmung* (1945), Berlim, 1965 [trad. pt. *Fenomenologia da Percepção*, São Paulo, 1992].
—, *Das Auge und der Geist* (1964), Hamburgo, 1984. [trad. pt. *O olho e o Espírito*, Lisboa, 2000].
—, *Das Sichtbare und das Unsichtbare* (1964), Munique, 1986 [trad. pt. *O Visível e o Invisível*, São Paulo, 2007].
METKEN, G., *Spurensicherung. Kunst als Anthropologie und Selbsterforschung*, Colónia, 1977.
MEYROWITZ, J., *Die Fernseh-Gesellschaft. Wirklichkeit und Identität im Medienzeitalter*, Weinheim, 1987.
MICHELANGELO, «To Pietro Aretino», in R. N. Linscott (ed.), *Michelangelo Letters*, Princeton, 1963.
MITCHELL, W. J. T. (ed.), *The Language of Images*, Chicago, 1974.
—, *Iconology: Image, text, ideology*, Chicago, 1986.
—, *The Reconfigured Eye. Visual Truth in the post-photographic era*, Cambridge (MA), 1992.
—, *Picture Theory*, Chicago, 1994.
—, «Repräsentation», in C. L. HART NIBBRIG, *Was heißt «Darstellen»?*, *op. cit.*
MONDZAIN, M.-J., *Image, icône, économie. Les sources byzantines de l'imaginaire contemporain*, Paris, 1996.
MORLEY, D., «Wo das Globale auf das Lokale trifft», in K. H. HÖRNING e R. WINTER, *Widerspenstige Kulturen*, *op. cit.*
MORRIS, S. P., *Daidalos and the Origins of Greek Art*, Princeton, 1992.
MOTT, F. L., *A History of American Magazines*, vols. 1-5, Cambridge (MA), 1968.
MOUNIER, M. (ed.), *Comment vivre avec l'image?*, Paris, 1989.
MÜHLEN, I. von zur, *Bild und Vision. P. P. Rubens und der "Pinsel Gottes"*, Frankfurt a. M., 1998.
MÜLLER, A., *Die ikonische Differenz. Das Kunstwerk als Augenblick*, Munique, 1997.
MÜLLER-FUNK, W., e H. U. RECK (ed.), *Inszenierte Imagination. Beiträge zu einer historischen Anthropologie der Medien*, Viena e Nova Iorque, 1996.

NEWHALL, B. (ed.), *The History of Photography*, Nova Iorque, 1964.
— (ed.), *Photography. Essays and Images*, Nova Iorque, 1980.
NOBLE, D. E., *The Religion of Technology*, Nova Iorque, 1997.
NOOY-PALM, H., *The Sa'dan Toraja* (1979) vols. 1-2, Haia, 1986.
NORA, P., *Zwischen Geschichte und Gedächtnis*, Berlim, 1990.
—, «Das Gedächtnis ist der Geschichte stets verdächtig», in U. FLECKNER (ed.), *Die Schatzkammern der Mnemosyne*, Dresden, 1995.
— (ed.), *Les lieux de mémoire (La République, la Nation, la France)*, Paris, 1997.

OEXLE, O. G. (ed.), *Der Blick auf die Bilder. Kunstgeschichte und Geschichte im Gespräch*, Göttingen, 1997.
OLIVIER DE LA MARCHE, *Mémoires*, ed. H. Beaune e J. D'Arbaumont, vol. 2, Paris, 1884.
OSTERWOLD, T., «On Exhibiting Photography/Über das Ausstellen von Fotografie», in J. B. JOLY (ed.), *Die Photographie in der zeitgenössischen Kunst*, *op. cit.*
OTTEN, H., *Hethitische Totenrituale*, Berlim, 1958.
OTTO, E., *Das ägyptische Mundöffnungsritual*, vols. I e II, Wiesbaden, 1960.
OVÍDIO, *Metamorfoses*, trad. P. F. Alberto, Lisboa, 2007.

PANESE, F. (ed.), «Image(s)», in *Equinoxe. Revue des sciences humaines*, 18, 1997.
PANOFSKY, E., *Idea. Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie* (1924), Berlim, 1960.
—, «Perspektive als symbolische Form», in *Vorträge der Bibliothek Warburg 1924-1925*, Leipzig, 1927 [trad. pt. *A Perspectiva como Forma Simbólica*, Lisboa, 1999].
—, *Studies in Iconology*, Princeton, 1939 [trad. pt. *Estudos de Iconologia. Temas humanísticos na arte do renascimento*. Lisboa, 1995].
—, «"Nabulae in pariete"; notes on Erasmus' eulogy on Dürer», in *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 14, 1951.
—, «Erasmus and the visual arts», in *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 32, 1969.
—, «Ikonographie und Ikonologie», in E. KAEMMERLING, *Bildende Kunst als Zeichensystem*, *op. cit.* [trad. pt. «Iconografia e Iconologia: uma introdução ao estudo da Arte do Renascimento», in *O Significado nas Artes Visuais*, Lisboa, 1989].
PARAVICINI, W., «Gruppe und Person. Repräsentation durch Wappen im späteren Mittelalter», in O. G. OEXLE e A. von HÜLSEN-ESCH, *Die Repräsentation der Gruppen. Texte - Bilder - Objekte*, Göttingen, 1998.
Parkett, 22, Zurique, 1989.
Parkett, 46, Zurique, 1996.
PARLASCA, K., *Mumienporträts und verwandte Denkmäler*, Wiesbaden, 1966.
PASTOUREAU, M., *Traité d'héraldique*, Paris, 1997.
PAUSÂNIAS, *Description of Greece*, vol. 2, III-IV, 38, Cambridge (MA), 1926.
PAVESE, C., *Lettres 1924-1950*, Paris, 1971.
PEIRCE, C. S., «The theory of signs», in J. BUCKLER (ed.), *C. S. Peirce, Philosophical writings*, Nova Iorque, 1955.
PELENC, A., «Jeff Wall: dem Bild auf den Grund gehen», in *Parkett*, 22, 1989.
—, «Interview with Jeff Wall», in T. DE DUVE, *et al.*, *Jeff Wall*, Nova Iorque, 1996.
PFEIFFER, K. L., *Das Mediale und das Imaginäre. Dimensionen kulturanthropologischer Medientheorie*, Frankfurt a. M., 1999.
PFOHL, G. (ed.), *Inschriften der Griechen*, Darmstadt, 1972.
PFUHL, E., «Apollodorus der Skiagraph», in *Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts*, 25, 1911.
—, *Materie und Zeichnung der Griechen*, vol. II, Munique, 1923.
PHILLIPS, C., «The judgment seat of photography», in R. BOLTON (ed.), *The Contest of Meaning. Critical Histories of Photography*, Cambridge (MA), 1989.
PHILIPP, H., «Zu Polyklets Schrift, Kanon», in H. BECK (ed.), *Polyklet. Der Bildhauer der griech. Klassik*, cat. exp., Frankfurt a. M., 1990.
PINNEY, C., *Camera Indica. The social life of Indian Photographs*, Chicago, 1997.
PLESSNER, H., *Ausdruck und menschliche Natur*, ed. G. DUX, *et al.*, in *Gesammelte Schriften*, vol. VII, Frankfurt a. M., 1982.
—, «Zur Anthropologie des Schauspielers» (1982), in G. Gebauer (ed.), *Anthropologie*, *op. cit.*
PLUTARCO, *De gloria Atheniensium*, 2, ed. I. Gallo e M. Mocci, Nápoles, 1992.
POESCHKE, J., *Die Kirche S. Francesco in Assisi und ihre Wandmalereien*, Munique, 1985.
POGGESI, M., «Die Wachsfigurensammlung des Museums La Specola», in *Encyclopaedia Anatomica. Museo di storia naturale dell'università di Firenze, sezione di zoologia La Specola*, Colónia, 1999.
POMMIER, E., *La Théorie du portrait. De la Renaissance aux Lumières*, Paris, 1998.
Posthuman, cat. exp., org. J. Deitch, Hamburgo, 1992.
PREIMESBERGER, R., *et al.* (ed.), *Porträt*, Berlim, 1999.
—, «A. Dürer: Imago und effigies (1526)», in *ibid.*

QUÉAU, P., *Le Virtuel. Vertus et vestiges*, Paris, 1993.

RANK, O., *Der Doppelgänger. Eine psychoanalytische Studie* (1925), ed. M. Dolar, Viena, 1993.
RAULFF, U. (ed.), «Nachwort», in A. M. WARBURG, *Schlangenritual. Ein Reisebericht*, Berlim, 1988.
REBEL, E., *Die Modellierung der Person. Studien zu Dürer's Bildnis des H. Kleberger*, Estugarda, 1990.
RECK, H. U., «Zur Programmatik einer historischen Anthropologie der Medien», in W. MÜLLER-FUNK e H. U. RECK, (ed.), *Inszenierte Imagination*, *op. cit.*

—, *Erinnern und Macht. Mediendispositive im Zeitalter des Techno-Imaginären*, Viena, 1997.
—, «Kunst als Kritik des Sehens», in O. BREIDBACH e K. CLAUSBERG, *Video ergo sum*, *op. cit.*
RECKI, B., e L. WIESING (ed.), *Bild und Reflexion. Paradigmen und Perspektiven gegenwärtiger Ästhetik*, Munique, 1997.
REINACH, A., *Testes grecs et latins relatifs à l'histoire de la peinture ancienne*, ed. A. Rouveret, Paris, 1985.
RENFREW, C., *The Archaeology of Cult*, Londres, 1985.
—, *The Cycladic Spirit*, Londres, 1991.
RICHARD, B. (ed.), «Die oberflächlichen. Hüllen des Selbst. Mode als ästhetich-medialer Komplex», in *Kunstforum International*, 141, 1998.
RICHARDSON, R., *Death Dissection and the Destitute*, Harmondsworth, 1989.
REYNOLDS, M. T., *Joyce and Dante. The shaping imagination*, Princeton, 1981.
RHEINFELDER, H., *Das Wort "Persona"*, Halle, 1928.
RICE, M., *Egypt's Making*, Londres, 1990.
RICHTER, J. P. (ed.), *The Literary Works of Leonardo da Vinci* (1883), Londres, 1970.
RINGBORN, S., *Icon to Narrative*, Abo, 1965.
ROETTGEN, P., *Wandmalerei der Frührenaissance in Italien*, I, Munique, 1996.
ROLLEFSON, G. O., «Ritual and Ceremony at Neolithic Ain Ghazal», in *Paléorient*, 9.2, 1983.
ROMANYSHYN, R. D., *Technology as Symptom and Dream*, Londres, 1989.
ROPARS-WUILLEUMIER, M. C., *L'Idée d'image*, Paris, 1995.
ROSAND, D., *Painting in Cinquecento Venice*, New Haven, 1982.
—, «The portrait, the courtier, and death», in R. W. HANNING e D. ROSAND (ed.), *Castiglione: The Ideal and the Real in Renaissance Culture*, New Haven, 1983.
ROSENBLUM, R., «The Origin of Painting», in *Art Bulletin*, 39, 1957.
RÖTZER, F. (ed.), *Digitaler Schein. Ästhetik der elektronischen Medien*, Frankfurt a. M., 1991.
— (ed.), «Die Zukunft des Körpers II», in *Kunstforum International*, 133, 1996.
RUBY, J., *Secure the Shadow. Death and Photography in America*, Cambridge (MA), 1995.
RUMPF, A., «Malerei und Zeichnung bei den Griechen», in *Handbuch der Altertumswissenschaften*, 1952.
RUSHDIE, S., *Imaginary homelands*, Londres, 1991.
—, «Diana's Crash», in *Die Zeit*, 26.9.1997.
RUSKIN, J., *Modern Painters* (1843-60), in *Complete Works of John Ruskin*, vols. 3-7, Londres, 1999.
RUSSELL, J. B., *A History of Heaven*, Princeton, 1997.

S'JACOB, H., *Idealism and realism. A study of sepulchral symbolism*, Leiden, 1954.
SACHS-HOMBACH, K., e K. REHKÄMPER (ed.), *Bild-Bildwahrnehmung-Bildverarbeitung. Interdisziplinäre Beitrag zur Bildwissenschaft*, Wiesbaden 1998.
SALOMON, E., *Berühmte Zeitgenossen in unbewachten Augenblicken*, Estugarda, 1931.
SAMSONOW, E. von, e É. ALLIEZ (ed.), *Telenoia. Kritik der virtuellen Bilder*, Viena, 1999.
SCHÄFER, A., et M. WIMMER (ed.), *Identifikation und Repräsentation*, Opladen, 1999.
SCHAPIRO, M., «Über einige Probleme in der Semiotik der visuellen Kunst: Fled und Medium beim Bild-Zeichen», in G. BOEHM (ed.), *Was ist ein Bild?*, *op. cit.*
SCHILP, P. A. (ed.), *Ernst Cassirer*, Estugarda, 1966.
SCHLOSSER, J. von, *Tote Blicke. Geschichte der Porträtbildnerei in Wachs* (1911), ed. T. Medicus, Berlim, 1993.
SCHMALTZ, B., *Griechische Grabreliefs*, Darmstadt, 1983.
SCHMID, M., e L. MEFFRE, *Carl Einstein Werke*, vol. 3, Berlim, 1985.
SCHMITT, J.-C., *Le corps, les rites, les rêves, le temps. Essais d'anthropologie médiévale*, Paris, 2001.
SCHMÖLDERS, C., «Das Gesicht der Toten», in M. KARL MARKUS, I. KARSUNKE e T. SPENGLER (ed.), *Todesbilder, Kursbuch*, 114, Berlim, 1993.
SCHMOLL GEN. EISENWERTH, J. A., *Malerei nach Fotografie. Von der Camera obscura bis zur Pop art. Eine Dokumentation*, cat. exp., Munique, 1970.
—, *Rodin-Studien*, Munique, 1983.
SCHNEIDER, H. D., *Shabtis. An Introduction to the History of Ancient Egyptian Funerary Statuettes with a Catalogue of the Collection of Shabtis in the National Museum of Antiquities at Leiden*, 3 vols., Leiden, 1977.

SCHNEIDER, C., *Cindy Sherman - History Portraits*, Munique, 1995.
SCHOELL-GLASS, C., «A. Warburg's late comments on symbol and ritual», in *Science in Context*, 12. 4, 1999.
SCHOELLER, F. M., *Die Darstellung des Orpheus in der Antike*, Friburgo, 1969.
SCHOLZ, O. R., *Bild, Darstellung, Zeichen. Philosophische Theorien bildhafter Darstellung*, Friburgo e Munique, 1991.
SCHULZ, M., *Perspektiven einer Anthropologie der Bildmedien* (no prelo).
—, «Spuren des Lebens und Anblick des Todes Die Photographie als Medium des abwesenden Körpers», in *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 3, Basileia, 2001.
SCHUSTER, P. K., «Individuelle Ewigkeit. Hoffnungen und Ansprüche im Bildnis der Lutherzeit», in A. BUCK (ed.), *Biographie und Autobiographie in der Renaissance*, Wiesbaden, 1983.
SCHUCHHARDT, W. H., *Das Orpheusrelief*, Estugarda, 1964.
SCHWARZ, H., *The Culture of the Copy. Striking likenesses, unreasonable facsimiles*, Nova Iorque, 1996.
SCHWEEGER-HEFEL, A., *Masken und Mythen. Sozialstrukturen der Nyonyosi und Sikomse in Obervolta*, Viena, 1980.
Science in Context, 12.4, Cambridge, 1999.
SCIURIE, H., «Überlegungen zu den Stifterfiguren im Naumburger Westchor. Herrschaft zwischen Repräsentation und Gericht», in H. RAGOTZKY e H. WENZEL, *Höfische Repräsentation. Das Zeremoniell und die Zeichen*, Tübingen, 1990.
SEGEBERG, H. (ed.), *Die Mobilisierung des Sehens. Mediengeschichte des Films*, vol. 1, Frankfurt a. M., 1996.
SEITTER, W., «Das Wappen als Zweitkörper und Körperzeichen», in D. KAMPER e C. WULF (ed.), *Die Wiederkehr des Körpers*, *op. cit.*
—, *Physik des Daseins*, Viena, 1997.
SEPPER, D. L., *Descartes' Imagination. Proportion, Images and the Activity of Thinking*, Berkeley e Londres, 1996.
SEVERI, C., «Pour une anthropologie des images», in *L'Homme. Revue française d'anthropologie*, 165, 2003.
SHERMAN, C., *Untitled Film Stills*, Munique, 1990.
SILVERMAN, K., e H. FAROCKI, *Von Godard sprechen*, Berlim, 1998.
SKAUG, E., «Cenniniana. Notes on Ceninno Cennini and his treatise», in *Arte Cristiana*, 81, 1993.
SMITH, P., *Robert Mapplethorpe*, Nova Iorque, 1987.
SMITH, S., «The Babylonian Ritual for the Consecration and Induction of a Divine Statue», in *Journal of the Royal Asiatic Society*, 1925.
SNELL, B., *Die Entdeckung des Geistes*, Göttingen, 1975.
SONTAG, S., *On photography*, Nova Iorque, 1973 [trad. pt. *Ensaios sobre fotografia*, Lisboa, 1986].
SPIELMANN, Y., e G. WINTER (ed.), *Bild-Medium-Kunst*, Munique, 1999.
STAFFORD, B. M., *Good Looking. Essays on the virtue of images*, Londres e Cambridge (MA), 1996.
STEINBRENNER, J., e U. WINKO (ed.), *Bilder in der Philosophie und in anderen Künsten und Wissenschaften*, Munique, 1997.
STIEGLER, B., «L'image discrète», in J. DERRIDA e B. STIEGLER, *Echographies de la télévision*, *op. cit.*
STOCK, A., *Keine Kunst. Aspekte der Bildtheologie*, Paderborn, 1996.
STOICHITA, V. I., *Visionary Experience in the Golden Age of Spanish Art*, Londres, 1995.
—, *A Short History of Shadow*, Londres, 1997 [orig. fr. *Brève histoire de l'ombre*, Paris, 2001].
—, *Das selbstbewußte Bild. Vom Ursprung der Metamalerei*, Munique, 1998 [orig. fr. *L'Instauration du tableau. Métapeinture à l'aube des temps modernes*, Paris, 1993].
STRASBERG, R. E., *Inscribed Landscapes. Travel writing from Imperial China*, Berkeley e Oxford, 1994.
STRAUBE, H., «Leo Frobenius», in W. MARSCHALL (ed.), *Klassiker der Kulturanthropologie*, Munique, 1990.
STROO, C., e P. SYFER D'OLNE (ed.), *The Master of Flemalle. Rogier van der Weyden (The Flemish Primitives*, vol. I), Bruxelas, 1966.
STRUNK, M. (ed.), *Bildgedächtnis, Gedächtnisbilder*, Zurique, 1998.
STUBBLEBINE, J. H., *Giotto. The Arena Chapel Frescoes*, Londres, 1969.
SUETÓNIO, *Os Doze Césares* [«Livro oitavo: Vespasiano, Tito e Domiciano»], Lisboa, 2007.

SULLIVAN C. e P. SCHJELDAHL, *Legacy of Light*, Nova Iorque, 1987.
SÜSSMUTH, H. (ed.), *Historische Anthropologie. Der Mensch in der Geschichte*, Göttingen, 1984.
SUTHOR, N., «Geschichte der klassischen Bildgattungen in Quellentexten und Kommentaren», in R. PREIMESBERGER (ed.), *Porträt, op. cit.*
SWING, W. A., *The Body. Photographs of the Human Form*, São Francisco, 1994.

TACKE, N., «Frühe Porträtkunst in Ägypten Zur Entwicklung der Mumienmaske im Alten Reich», in *Antike Welt*, 30/2, 1999.
TARR, R., «Visibile parlare. The Spoken Word in Fourteenth-century Central Italian Painting», in *Word and Image*, 13.3, 1997.
TAYLOR, J., *Body Horror. Photojournalism, catastrophe and war*, Manchester, 1998.
TENHAEFF, W. H. C., *Kontakte mit dem jenseits?*, Berlim, 1973.
THÉVOZ, M., *Le Corps peint*, Genebra, 1985.
THOMAS, L. V., *Rites de mort*, Paris, 1985.
THOMSON DE GRUMMOND, N., «VV and Related Inscriptions in Giorgione, Titian, and Dürer», in *Art Bulletin*, 57, 1975.
TIRET, C., «L'image de l'âme au moyen âge», in *Connaissance des arts*, 302, 1977.
TOPISCH, E., *Vom Ursprung und Ende der Metaphysik* (1958), Munique, 1972.
TOYNBEE, J. M. C., *Death and Burial in the Roman World*, Londres, 1971.
Treasures of the Holy Land. Ancient Art from the Israel Museum, cat. exp., ed. K. Howard, Nova Iorque, 1986.
TREUSCH-DIETER, G., e T. MACHO (ed.), *Medium Gesicht. Die faciale Gesellschaft, Ästhetik & Kommunikation*, 25, Berlim, 1996.
TRIPPS, J., *Das handelnde Bildwerk in der Gotik*, Berlim, 1996.
TSCHIRNER, T., e C. WOLTERS, «Eine Gesellschaft im Fitness-Fieber», in *DB Mobil*, 1999.
TUCKER A. W. e P. BROOKMANN, *Robert Frank. New York to Nova Scotia*, Boston, 1986.
TURKLE, S., *Life on the Screen. Identity in the Age of Internet*, Nova Iorque, 1995.
TURNER, V., *The Anthropology of Performance*, Nova Iorque, 1987.
TYLOR, E. B., *Anahuac, or: Mexico and the Mexicans, Ancient and Modern*, Londres, 1861.

UCKO, P. J., «Anthropomorphic figurines from Predynastic Egypt», in *London Royal Anthropological Institute Occasional Papers*, 24, 1968.

VAIVRE, J. B. de, «Orientation pour l'étude et l'utilisation des armoriaux du Moyen Âge», in *Cahiers d'héraldique*, 2, 1975.
VAN GENNEP, A., *Les Rites de passage*, Paris, 1909.
VAN OS, H., *The Power of Memory*, Groningen, 1999.
VANDENBROECK, P., «Bij het "Schuttersfeest" (1493) en het "Dubbelportret" (1496) van de Meester van Frankfurt», in *Jaarboek Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen*, Antuérpia, 1983.
VASARI, G., *Le Vite de' più eccellenti Pittori, Scultori ed Architettori* (1568), in *Le Opere*, vol. I, ed. G. Milanesi (1878), Florença, 1973.
VELDEN, H. van der, «Medici votive images and the scope of likeness», in N. MANN e L. SYSON (ed.), *The Image of the Individual, op. cit.*
VATTIMO, G., e W. WELSCH (ed.), *Medien-Welten-Wirklichkeiten*, Munique, 1997.
VERMEULE, E., *Aspects of Death in Early Greek Art and Poetry*, Los Angeles, 1979.
VERNANT, J.-P., *L'Individu, la mort, l'amour*, Paris, 1989.
—, *Figures, idoles, masques*, Paris, 1990 [trad. pt. *Figuras, Ídolos e Máscaras*, Lisboa, 1991].
—, *Mythe et pensée chez les Grecs* (1963), Paris, 1990 [trad. pt. *Mito e Pensamento entre os Gregos*, São Paulo, 2008].
Victor Hugo et le Spiritisme, cat. exp., ed. J. de Mutigny, Paris, 1985.
VIOLA, B., *Unseen Images*, cat. exp., Dusseldorf, 1992.
—, *Reasons for knocking at an empty house. Writings 1973-94*, ed. R. Violette, Londres, 1995.
VIRILIO, P., *L'Art du moteur*, Paris, 1993.
—, *Esthétique de la disparition*, Paris, 1994.
—, *Die Eroberung des Körpers*, Munique, 1994 [orig. fr. *L'art du moteur*, Paris, 1993].

WALDMANN, S., *Die lebensgroße Wachsfigur*, Munique, 1990.
WALL, J., *Transparencies*, Basileia, 1984.
—, «My photographic production/Meine Photographische Produktion», in J. B. JOLY (ed.), *Die Photographie in der zeitgenössischen Kunst. Eine Veranstaltung der Akademie Schloss Solitude*, Estugarda, 1990.
—, *Landscapes and other pictures*, Wolfsburg, 1996.
—, *Szenarien im Bildraum der Wirklichkeit. Essays und Interviews*, G. Stemmrich ed, Dresden, 1997.
WANROOIJ, M. C., «Domenico di Michelino», in *Antichità Viva*, 4, vol. 24, 1965.
WARBURG, A., *Schlangenritual. Ein Reisebericht* (1923), ed. U. Raulff, Berlim, 1988.
—, *Ausgewählte Schriften und Würdigungen*, ed. D. Wutke, Baden-Baden, 1979.
—, *Akten des internationalen Symposiums*, ed. H. Bredekamp, *et al.*, Weinheim, 1991.
WARDEN, J. (ed.), *Orpheus. The metamorphosis of a myth*, Toronto, 1982.
WARNKE, M., *Cranachs Luther*, Frankfurt, 1984.
—, *Nah und Fern zum Bilde*, Colónia, 1997.
WARNER, M., *Hofkünstler: Zur Vorgeschichte des modernen Künstlers*, Colónia, 1991.
WEIBEL, P., «Transformationen der Techno-Ästhetik», in F. RÖTZER, *Digitaler Schein, op. cit.*
—, «Die Welt der virtuellen Bilder», in K. P. DENCKER, *Weltbilder..., op. cit.*
—, «Medien und Metis», in M. FASSLER, *Alle möglichen Welten, op. cit.*
WEIBEL, P., e F. RÖTZER, *Cyberspace*, Munique, 1993.
WENTZEL, H., *Hören und Sehen. Schrift und Bild, Kultur und Gedächtnis im Mittelalter*, Munique, 1995.
WERTHEIM, M., *The Pearly Gates of Cyberspace. A History of Space from Dante to the Internet*, Nova Iorque, 1999.
WETZEL, M., e H. WOLF (ed.), *Der Entzug der Bilder. Visuelle Realitäten*, Munique, 1994.
WHEELER, D., «Robert Frank interviewed», in *Criteria* 3, 2, 1977.
WHITE, J., *The Birth and Rebirth of Pictorial Space*, Londres, 1967.
WIEGAND, W. (ed.), *Die Wahrheit der Photographie*, Frankfurt a. M., 1981.
WIESING, L., *Die Sichtbarkeit des Bildes. Geschichte und Perspektiven der formalen Ästhetik*, Reinbek bei Hamburg, 1997.
WILDMANN, D., *Begehrte Körper. Konstruktion und Inszenierung des "arischen" Männerkörpers im "Dritten Reich"*, Zurique, 1998.
WINKLER, H. «Die Prekäre Rolle der Technik. Technikzentrierte versus anthropologische Mediengeschichtsschreibung», in H. B. HELLER, *et. al.* (ed.), *Über Bilder Sprechen. Positionen und Perspektiven der Medienwissenschaft*, Marburgo, 2000.
WINTER, I. J., «Idols of the King», in *Journal of Ritual Studies*, 6, 1992.
WYSOCKI, G. von, *Fremde Bühnen. Mitteilungen über das menschliche Gesicht*, Hamburgo, 1995.
WYSS, E., *The myth of Apollo and Marsyas in the Art of the Italian Renaissance*, Newark, 1996.
WYSS, B. (ed.), *Vitruv Baukunst*, Zurique, 1987.
—, *Die Welt als T-Shirt. Zur Ästhetik und Geschichte der Medien*, Colónia, 1997.

YATES, F. A., *The Art of Memory*, Chicago, 1966.

ZALOSCER, H., *Porträts aus dem Wüstensand*, Viena, 1961.
ZANKER, P., *Die Trunkene Alte. Das Lachen der Verhöhnten*, Frankfurt a. M., 1989.
ZIELINSKI, S., *Audiovisionen, Kino und Fernsehen als Zwischenspiele in der Geschichte*, Hamburgo 1989.
ZONS, R., «De(s)c(k)art(e)s Träume. Die Philosophie des Bladerunner», in M. FASSLER, *Ohne Spiegel leben, op. cit.*

CRÉDITOS

Fig. 11. Clement Greenberg, *Art and Culture*, 1961. Capa.
Fig. 12. Marshall Mc Luhan, *The Mechanical Bride*, 1951. Capa.
Fig. 38. Hiroshi Sugimoto, *Regency, San Francisco*, 1992. Prova com gelatina e prata, 50.8 x 61 cm; edição de 25. © Hiroshi Sugimoto, cortesia Pace Gallery.
Fig. 71. Hiroshi Sugimoto, *Dr. Helmut Kohl, Rudd Lubbers, Lord Carrington GCMG, François Mitterand*, 1994. Prova com gelatina e prata, 50.8 x 61 cm; edição de 25. © Hiroshi Sugimoto, cortesia Pace Gallery.
Fig. 98. *Time*, Abril de 1997. Capa.
Fig. 153. Thomas Struth, *Art Institute of Chicago 2*, Chicago, 1990. Prova, impressão cromogénica, 184 x 219 cm. Da série *Museum Photographs*. © Thomas Struth.
Fig. 159. In William Johnson, *Oriental Races and Tribes*, vol. I, Londres, 1863.

Figs. 11, 12, 98, 159 e demais figuras que comparecem ao longo do texto, oriundas de Hans Belting, *Bild-Anthropologie* / D.R.

Originally published in German by Verlag Wilhelm Fink GmbH & Co. KG, under the title
Hans Belting, *Bild-Anthropologie*
© 2002, second print edition, by Verlag Wilhelm Fink, Paderborn

Direitos para a edição portuguesa
© 2014 KKYM, Lisboa, Portugal. Todos os direitos reservados

1ª edição
KKYM + EAUM / Escola de Arquitectura, Universidade do Minho

Direção da coleção
João Francisco Figueira, Vítor Silva

Acompanhamento da edição
IHA / Instituto de História da Arte, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa

Tradução
Artur Morão

Edição, revisão e bibliografia
J. F. Figueira, V. Silva

Revisão
Teresa Godinho

Revisão final
E. Almeida, J. C. Leal, F. Martins, S. N. Rodrigues, A. da Silveira

Design
Pedro Nora

Impressão
Gráfica Maiadouro

Tiragem
560

Depósito legal
371 770/14

ISBN
978-989-97684-5-1

Apoios
DGArtes / Direção-Geral das Artes, Secretário de Estado da Cultura, Governo de Portugal
EAUM / Escola de Arquitectura, Universidade do Minho
IHA / Instituto de História da Arte, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa
IF / Instituto de Filosofia, Universidade do Porto (com fundos FEDER através do Programa Operacional Factores de Competitividade, COMPETE, e com fundos da Fundação para a Ciência e a Tecnologia, FCT, no âmbito do projeto «PEst-C/FIL/UI0502/2013» / FCOMP-01-0124-FEDER-037301)
i2ADS / Instituto de Investigação em Arte, Design e Sociedade, Faculdade de Belas Artes, Universidade do Porto